الاتجاهات الحديثة في الرواية المعاصرة

تمهيد

فى أواخر القرن التاسع عشر اخذ دعاة الاشتراكية المثالية يفكرون فى مصير الآداب والفنون ويتساءلون عما عسى أن يلحقها من ازدهار أو تدهور فى ظل الافكار الواقعية التى بدأت تسود فى تلك الحقبة من الزمن . وقد ذهب المغالون منهم الى حد القول بأن الآداب والفنون مصيرها الى الزوال والاندثار نظرا لأنها لا تعبر فى حقيقة الأمر الا عن بعض أشكال النزاع فى المجتمع وشعور الانسان بالوحدة المريرة ، فهى بذلك ليست شيئا سوى تعبير عن صرخة استغاثة من العزلة الرهيبة التى يعانيها الانسان فى هذه الحياة . وربما كانت الموسيقى هى الفن الوحيد الذى سوف يفلت من هذا المصير لأنها على خلاف بقية الفنون والآداب تعبر عن السعادة والائتلاف والانسجام والحب فى المجتمع .

وفى أوائل القرن الحالى كتب أناتول فرانس محاوراته التى تذكرنا بمحاورات أفلاطون والتى أسماها « **على الصخرة البيضاء** » . وقد تصورفى المحاورة الأخيرة منها مستقبل العالم وقد اختفى منه الأدب والتصوير ولم يبق سوى النحت الذى يستخدم فى أغراض زخرفية بحت ،

---

* اشترك فى اعداد هذا العدد الدكتور مجدى وهبة .

كما اختفت القصص بجميع انواعها وبكل مـا تنطوى عليه من مغامرات وتقلبات وتخبط بين السعادة والشقاء . . بين الشعور بالوحدة والحب الأليم الذى لا وجود له فى المجتمع المثالى الخيالى . وحصر اناتول فرانس الحياة الثقافية كلها فى الشعر والموسيقى (السوناتا والسيمفونية) على أساس ان الشعر هو نوع من التغنى والترنم بالسعادة لذلك المجتمع السعيد بينما تعبر السوناتا والسيمفونية أصدق تعبير عن الانسجام والائتلاف ، وذلك بعكس الكونشيرتو التى لم تكن ـ فى نظره ـ أسعد حظا من الأدب والتصوير والقصص ، لأنها بمثابة محاورة موسيقية بين لحنين أو حالتين وجدانيتين .

واذا تقصينا الاهتمامات العامة الثقافية وغير الثقافية التى تميز القرن الحالى منذ بدئه فسوف نجد ان هذه الاتجاهات تتراوح بين البحث عن نظرة عامة للعالم تضع الانسان فى اطار من الدلالات الممكنة المعقولة بعد ان عانى الناس الأمرين من ازمات الايمان التى تعرضوا لها نتيجة للتقلبات العنيفة التى ختمت القرن التاسع عشر وتسللت الى القرن العشرين ، وبين انزواء الانسان فى زوايا النفس يبحث فى خباياها عن تبرير للحياة ويحلل شعوره بالعزلة الميتافيزيقية وتغلبه على المشاكل الناشئة عن تلك العزلة .

وليس من شك فى أن الماركسية حاولت ـ ولا تزال تحاول ـ أن تزود الانسان بالنظرة الشاملة للعالم ، وأن تفسر له كل ظاهرة من ظواهر الكون . ولقد تفجرت فى الأديان الكبرى كلها حركات التجديد التى غرست فى نفس المؤمن عقيدة ذات دلالة ساعدته على أن يساير العصر الذى يعيش فيه حتى لا يتهم بالتزمت أو الجمود ، بينما كان علم النفس المنبثق من نظريات فرويد على صلة وثيقة بذلك الانطواء الفلسفى الذى نبعت منه حركة أدبية متعددة المظاهر ، تعالج فى الرواية والشعر صراع النفس بين العزلة والحب الذى هو فى الواقع عبارة عن اقتران عزلة بعزلة . ومن كل هذا شرع البعض يعتقد أن الصيغة الأدبية المعروفة من رواية وقصة ومسرحية أخذت فى التدهور والاضمحلال ، لا لأن المجتمع أصبح سعيدا وتخلص من جميع تناقضاته فلم تعد به حاجة الى ما يمنحه الرفاهية والاطمئنان ، ولكن لأن تناقضاته بلغت الذروة وطغت على كل اهتمام آخر يمكن أن يقض مضجعه ويبلبل فكره ويمحو من امامه كل مباهج الحياة .

والرواية بالذات صيغة ادبيه فنيه لا يتجاوز عمرها المائتين والخمسين سنة فى الامم المتقدمة ، والخمسين السنة فى العالم النامى الذى لم يحظ بنصيب من قيم اوروبا ومثلها العامة الا منذ امد قريب . وهذه الصيغة الادبيه وليدة الشعور بضرورة محاكاة الواقع الحى الجارى فى المجتمع البشرى بل انها كانت فى وقت من الاوقات خير وسيلة لمحاكاة هذا الواقع ، وليس كذلك الشعر والمأساة اللذان اخفقا فى محاكاة الواقع بصورة طبيعية مقنعة ، كذلك كان ظهور الرواية نتيجة الحاجة الملحة لمجتمع من القراء لا يجدوا خارج ميدان القراءة اساليب ممكنة للتسلية والترفيه عن النفس .

اما اليوم فقد اصبحت وسائل الاتصال بالجماهير سمعية بصرية صارخة ملحة لا تسمح بترك الانسان وحده يتذوق القصص تذوقا هادئا فى مكان منعزل ، وانما تخاطبه بأساليب مختلفة مؤتلفة كالسينما والاذاعة والتليفزيون ، وهى وسائل تفضلها الجماهير لأنها أسهل ادراكا من الكلمة المطبوعة ، اذ هى تخاطب الحواس المختلفة فى آن واحد على شكل حصار لا يترك لاحتمال الخطأ ، او عدم الفهم ، او التأمل الفردى فرصة ولا سبيلا .

على ان محاكاة الواقع ، الذى هو المبرر لايجاد الرواية ، لم يكن هو الغرض الوحيد اليوم من الأدب، فهناك بالاضافة الى ذلك سرعة الاعلانية لكل ما تضمره النفس او يبتكره الخيال ، وهذه هى الظاهرة الجديدة فى عصرنا الحالى ، فما مرراى يظهر فى جامعة امريكية ، او نظرية تناقش فى منتدى هندى أو تجربة اقتصادية جديدة تختبر فى مصنع سوفييتى الا تصبح أسرع من البرق خبراً شائعا تلوكه الألسن ويتداوله الناس فى شتى انحاء العالم ، وقد يستلزم هذا الخبر الاقناع ، والدعوة ، والشرح ، وهذه ميزة اخرى لاستخدام الوسائل السمعية البصرية فى الاتصال بالجماهير ، تلك الميزة التى تفتقر اليها النظريات التقليدية للمحاكاة كالمذهب الطبيعى ، الذى يصف الأشياء كما هى فى الطبيعة وصفا يحاول ان يكون علميا محايدا ، من غير ان يصحبها اقناع او شرح أو تعليق . وهو المذهب الذى عمل الروائى الفرنسى **اميل زولا** **Emile Zola** على تطويره ثم ورثته من بعده أجيال من الروائيين قبل ان تظهر الوسائل الآلية التى بزت الرواية بجميع انواعها فى الاتصال بالجماهير .

وهكذا نجد انفسنا نعيش مفارقة جديدة فى عالمنا المتغير ، هى المفارقة بين الانصات لأصوات مختلفة تحاول تصوير الواقع بحيث يؤدى الى منهج فكرى معين او نظرة ثورية خاصة ترى ضرورة تغيير الواقع نفسه ، وبين الانزواء أمام الواقع الخارجى والغوص فى خبايا النفس للبحث عن رموز تعطى للحياة دلالة . وتعتبر السياسة والثورة والحركات الاجتماعية فى الأديان من متعلقات الحالة الاولى . بينما تعتبر الحركة الرمزية ، وعلم النفس ، وشعور الفرد بالعجز أمام الاحداث العالمية الكبرى من سمات الحالة الثانية ، أما الواقع الثقافى فانه لا ينتمى الى اى من الحالتين وانما الى المفارقة بينهما .

•••

واذا كان من صميم وظيفة الرواية ان يحاول المؤلف التأثير فى قرائه عن طريق محاكاة الواقع ، او التعبير عما يدور فى نفسه بصورة مؤثرة وباسلوب بليغ جذاب فان هناك اتجاها آخر فى الرواية الحديثة بعامة والاوربية بخاصة الا وهو محاولة ايجاد فتح جديد فى طرق السرد واعادة النظر فى الطرق المألوفة . واول من طرق هذا الباب الروائى الروسى الكبير **دستويفسكى** **Dostoyevsky** الذى كان يشعر ان مجرد سرد الحوادث الخارجية لا يكفى ، وانه لا بد للمؤلف ان يتقمص شخصياته تقمصا تاما ، وكذلك الروائى الروسى الكبير **ليوتولستوى** **Lev Tolstoy** الذى كان يحاول دائما ـ وبخاصة فى « **الحرب والسلام** » ـ ان يدمج مصير الفرد فى اطار مصير جماعى تاريخى .

ولكن الظاهرة الجديدة التي ظهرت فى أوائل القرن العشرين هى اللجوء الى ما يُعرف باسم « **تيار الشعور** **Stream of Consciousness** » كما اخترعه الروائى الفرنسى **دى چاردان** **E. Dujardin** وطوره **چيمس چويس** **James Joyce** ، **وفرچينيا وولف** **Virginia Wolf** فى الرواية الانجليزية . ومعنى هذا المصطلح أن يلتزم الكاتب بالكشف عما يدور فى نفس شخوصه بعيداً عن تقديم الحدث أو الحوار الملفوظ ـ ومن غير تقيد بالترتيب النحوى او المنطقى للكلام ـ وذلك محاكاة لتطور الأفكار فى الذهن الذى يثب من موضوع لآخر دون قاعدة او نظام معين . **والغرض من اللجوء الى هذا النوع من السرد فى الرواية هو الكشف عما سماه علماء النفس بمستويات الوعى السابقة على التعبير . . ويلاحظ ان هذه المناجاة تظهر خالية من علامات**

الترقيم ، وان الغرض من تسجيلها هو الايحاءبحركة العقل المتدفقة المستمرة بكل ما تشتمل عليه من تداعى المعانى من غير ربط ولا منطق .

ويمكن اعتبار الاساليب الاسطورية فى السردالروائى التى ترجع الى الكاتب الامريكى **ميلفيل H. Melville** فى القرن التاسع عشر محاولة اخرى للانحراف عن التقليد فى الرواية . ولا شك ان هذا القصص الاسطورى ـ مثل رواية **موبى ديك** Moby Dick على صلة وثيقة بالقصص الاسطورى المتشائم الذى تميز به **فرانتس كافكا** Franz Kafka فى قرننا هذا . وليس اثر كافكا سوى استمرار منطقى من ناحية اخرى للرواية الدستويفسكية ، التى تتضمن وصفا اسطوريا مؤثرا للانسان المنعزل فى المجتمع الذى يطارده ويحاول القضاء عليه ، او للانسان المنزوى نتيجة لمخاوفه النفسية الدفينة وعجزه عن مواجهة العالم او فهمه .

ومن وسائل الهروب ايضا من الرواية التقليدية تلك التى اشتهر بها الكتاب الفرنسيون الروائيون فى تصويرهم لمجتمع باسره لا عن طريق سرد الاحداث لحياة فردية بل عن طريق تمثيل العلاقات الاجتماعية المختلفة التى تربط بين الشخصيات فى بيئة او زمن معين او عبر اجيال من اسرة واحدة . وهذه هى « **الرواية الاجماعية** Roman Unnaniste » التى ابتكرها **جول رومان** Jules Romains ، **وجورج ديهاميل** Georges Duhamel **وروجيه مارتان دى جار** Roger Martin du Gard . وهذه الروايات تمثل دون شك محاولة المؤلف الروائى ان يربط بين قصة مصير شخصياته ـ كما هى الحال فى الرواية التقليدية ـ وبين احداث المجتمع الذى يعيشون فيه متاثرين فى ذلك بالحروب والازمات التى قضت على حياة أغلب البشر فى الخمسين السنة الاخيرة .

والرواية الفرنسية دائمة البحث عن مناهج جديدة كما هى الحال فى روايات الكتاب الوجوديين : **سارتر** J. P. Sartre ، **وكامى** A. Camus **وسيمون دى بوفوار** S. de Beauvoir . **ولقد استمر الشعور بعدم كفاية السرد التقليدى الى زمن الابتكارات الحديثة ، وبعضها يسمى « الرواية الجديدة Nouveau roman » ، والبعض الآخر يلتزم ما يسمى « اسلوب الانتحاء Tropisme »** . فاما الرواية الجديدة فقد ظهرت بفرنسا فى اوائل الخمسينات من هذا القرن بقصد الثورة على اسلوب الرواية الكلاسيكية التى تهتم بالتحليل النفسى لشخصياتها والتعليق الفلسفى المطول على مواقفها . وتتميز هذه النزعة بمحاولة تسجيل بعض المعطيات الحسية كوصف جدار من الحجر وصفا دقيقا ، او رائحة حساء البصل ، او مقتطفات من الاحاديث المألوفة بين الناس ، من غير اى توجيه أو تعليق من قبل الكاتب ، تاركة للقارىء الحرية فى تكوين الطباعه الشخصى عما يقرؤه . ولا تزال هذه النزعة غالبة فى الرواية الفرنسية الحديثة وان كانت قد تأثرت **بالنظرية البنيوية** Structuralisme الجديدة التى يتزعمها **رولان بارت** Roland Barthes والتى ترمى الى تحديد واقعة انسانية بالنسبة لمجموعة منظمة من الناس مع التعريف بهذه المجموعة .

واما الاسلوب الانتحائى فهو من ابتكار الروائية الفرنسية **ناتالى ساروت** Nathalie Sarraute ، ويقوم على وصف ردود الفعل لدى الشخصية للحوادث الخارجة عنها ، وهى كلها ـ فى نظر ناتالى ساروت ـ ردود فعل شبه آلية تذكرنا باتجاه النبات نحو الشمس اتجاها تلقائيا . وكان كل هذا محاولة قضى عليها بالفشل فى تغيير مجرى الرواية التقليدية مثلما حاول **اندريه مالرو** André Malraux فى رائعته عن الحرب الاهلية فى الصين المسماة « **حالة الانسان** » والتى تمزج

الحوار بالسرد والتاريخ والتحليل السياسي . وفي الدراسة التي تقدمها السيدة الدكتورة سامية اسعد كثير من التفصيلات الطريفة العميقة لهذه الاتجاهات الحديثة كما تظهر في كتابات الروائيين الفرنسيين المعاصرين .

واذا كانت هذه هي الحال في فرنسا فما عساها ان تكون في ايطاليا واسبانيا والمانيا والاتحاد السوفييتي ؟ اما عن ايطاليا فقد استمرت الرواية التقليدية فيها بعد الحرب العالمية الثانية على يد **ريكاردو باكلي** Riccardi Bacchelli ، **وكارلو ليفي** Carlo Levi **وتشزري بافيزي** Cesare Pavese **واجناسيو سيلوني** Ignazio Silone . ويبدو أن التجربة الفاشستية الطويلة قد صبغت المجتمع الايطالي بصبغة الشعوب النامية التي تتلمس في العالم الحديث تحديد معالم هويتها من خلال القصص الروائي ، وتبحث عن أجوبة للتساؤلات العديدة التي تجول بخاطرها بالنسبة للمراحل التاريخية المنعكسة في حياة الأفراد والتي أدت الى حالتها الراهنة .

واما اسبانيا فهي لا تزال تعيش في اعقاب المأساة الكبرى التي مزقت الشعب الاسباني بالحرب الأهلية في الثلاثينيات ، وعزلته تماماً عن تلك المأساة الكبرى الاخرى في اوروبا ، اعني الحرب العالمية الثانية . ولكن ماذا كان مصير الرواية الاسبانية بعد موت الروائي الكبير **بيرت جلدوس** Perez Galdos ؟ انه ليبدو أن **كاميلوخوسي ثيلا** Camilo Jose' Cela **ورفائيل فرلوزيو** R. S. Ferlosio كانا خير خلفائه ، وقد ظلا يكتبان في صميم التقليد الروائي الواقعي .

واما المانيا فان مأساة الحرب والنهضة الصناعية الكبرى التي ظهرت فيها بعد الحرب لم تنعكسا في الرواية من ناحية ايجاد سرد يحاكي الأحداث او يفسرها . فاذا اعتبرنا **جنتر جراس** Günther Grass خير روائييهم استطعنا أن نشخص الاتجاه الحديث في الرواية الألمانية بأنه استمرار لأساليب الحكاية الأسطورية الرامزة لمعنى نفسي داخل الكاتب .

ولقد حرص كل من الاستاذ الدكتور محمود مكي والدكتور مصطفى ماهر على أن يقدم عرضاً شاملاً الى حد كبير لأهم الاتجاهات في الرواية المعاصرة في اسبانيا وفي المانيا على التوالي . واعتقد ان الكثير جداً من المعلومات التي تزخر بها هاتان الدراستان لم يكن معروفاً بمثل هذا التفصيل لعدد كبير منا في العالم العربي .

واما في الاتحاد السوفييتي فاننا اذا استثنينا **بسترناك** Boris Pasternak في روايته « **الدكتور جيفاجو** Doktor Zhivago » **والكسندر سولجينيتسين** A. Soljenytsin فسوف نجد الرواية مستمرة في السير في طريق الواقعية الاشتراكية التي بلورها **مكسيم جوركي** Maxim Gorky في أوائل القرن العشرين .

• • •

ويبدو بصفة عامة ان هناك تفرقة جوهرية في مجتمعات العالم بين المجتمعات التي تهتم اهتماماً خاصاً بمصير الجماعة ، سواء أكان ذلك في شكل اشتراكية ام شيوعية ام قومية ثائرة ضد الاستعمار والحكم الفاسد والاستغلال ، ام في شكل احياء ديني يرى فيه المؤمن الصراط المستقيم ويتخلى في الوقت نفسه عن تزمته وجموده ، ويساير العصر الذي يعيش فيه ، وبين المجتمعات التي بلغت ثروتها الصناعية كما استقرت نظمها السياسية والتي تعمل جاهدة على ايجاد اسلوب من الحياة لمرحلة من تطورها لاحقة لمرحلة التوسع الامبراطوري أو الصناعي ، ولكنها تجد نفسها مع ذلك مضطرة رغم انفها الى التعايش مع مجتمعات اخرى نامية تؤمن بايديولوجيات او فلسفات

عامة . وللتسرم هذه البلاد المتقدمة برجمايه تجريبية في نظرتها الى شئون الحياة ، وخير مثال لهذا النوع من المجتمعات المجتمع الانجلو سكسونى والاسكندناوى والفرنسى . ويمكن التنبؤ مع شيء من الحرص بان الرواية التقليدية في هذه المجتمعات تعيش سنيها الأخيرة ، وان التجارب المختلفة في أساليب السرد منذ ظهور أسلوب **تيار الشعور** كانت بمثابة نزعة انتحارية للرواية كما عرفها **هنرى فيلدنج** Henry Fielding **وجين اوستن** Jane Austen أو **ديكنز** Charles Dickens او **مدام دى لافايت** Madame de la Fayett او **بلزاك** H. de Balzac او **ستاندال** Stendhal .

وليس من شك في أن تقدم طرق الاتصال الحديثة بالجماهير ومزاحمتها للكلمة المطبوعة كان بمثابة المثبال للرواية كما عرفناها . ومع ذلك يلاحظ ان ظروف حياة المجتمعات النامية على اختلاف درجاتها تفرض على المثقفين والادباء فيها نوعاً من الانطواء الفكرى للتساؤل عن مقومات الشخصية القومية ، كما أن الحماسة الوطنية أو الايديولوجية تدفعهم الى اكتناز مأثوراتهم الشعبية والدفاع عنها أمام ما يفتوته حضارة عدائية تهمة .

وفى افريقية وآسيا استغلت صيغة الرواية لتسجيل الماضى القريب أو حياة الجيل السابق على الجيل الحاضر في محاولة لتحديد معالم الشخصية الجماعية للمجتمع النامى والدواعى لتوصيله الى ما هو عليه . فالواقعية التقليدية هى تقريباً المنهج الغالب **على نحو ما نرى في روايات نجيب محفوظ** المصرى ، او الشيخ حامد وكان السنغالى ، او ملك رج اناند **الهندى ، او حزقيال امبايلى الفانى** ،ولكنها واقعية **بعيدة كل البعد عن** واقعية زولا او **ديكنز . انها واقعية الغرض منها التحليل** النفسى الجماعى لمجتمع ملتزم بمذهب معين ، **كما انها بمثابة تحليل تاريخى لمقومات الانسان المعاصر** في المجتمع النامى ،**وتسجيل** لتراث تمثله **النفوس قلقا لفقدانه في معمعة الحياة المعاصرة .**

● ● ●

والرواية العربية المقروءة ، التى يقدم الاستاذ الدكتور شكرى عياد دراسة لبعض الموضوعات الهامة التى تعالجها سوف يلحقها بغير شك ما لحق غيرها من انواع الروايات الاخرى من تدهور نتيجة لتقدم الوسائل السمعية والبصرية ،واطراد التحسين فيها ، واقبال الجماهير عليها . فالحقائق حين تصل الى الذهن عن طريق حاستين تكون اثبت مكاناً واسهل ادراكا مما لو بلغته من طريق حاسة واحدة ، واذا بلغته مصحوبة بالشرح والاقناع لم تدع مجالاً للشك او التساؤل وعدم الفهم . هذا فضلاً عن أن السينما او التليفزيون انما تعرض صور الشخصيات وهى تقوم بكل ما يقوم به من تمثله من أعمال في الحياة ، أما الرواية المطبوعة فان القارىء لايرى فيها سوى رموز لمعان يعمل الذهن في سبيل فهمها ، وقد يخطىء وقد يصيب ، فهى لكل ما تقدم أصعب ادراكا واقل متعة حتى مع محاكاتها للواقع ، وانتشار التعليم ،ونمو عدد القراء ، فنحن لا نكاد نجد الآن بيتاً خاليا من المذياع ، أو التليفزيون او شخصا لايتردد على دور السينما كلما سمحت ظروفه بذلك ، بينما نجد العديد من منازل المثقفين خالية من الروايات والقصص بصفة عامة . هذا على الرغم من أن البلاد العربية غنية الآن بكتاب الرواية الممتازين من امثال نجيب محفوظ ، وتوفيق الحكيم ، وليلى البعلبكى ، وجبرا ابراهيم جبرا ، وان هؤلاء الكتاب يحاولون محاكاة الواقع، وان كانت محاكاة ـ كما قدمنا ـ تقليدية غالبا . واذا قلنا ان الحماسة الوطنية تدفع الى الاحتفاظ بالتراث القومى فان الرواية بشكلها المألوف لايمكن ان تعد تراثا قومياً في الآداب العربية ، لان عمرها لا يتجاوز الخمسين السنة في البلاد النامية. واذا كنا نملك الآن من الآلات السمعية البصرية السينما والمذياع والتليفزيون فقط فاننا لا ندرى ما يخبئه لنا الغد من آلات وابتكارات يتناقل الناس بوساطتها المعانى والأفكار .

شكري محمد عياد *

الرواية العربيّة المعاصرة وأزمة الضمير العربي

اذا لم يكن رصد الاتجاهات الأدبية مجرد تصنيف وسرد بيليوجرافي لعناوين الكتب فلا بد له من أن يتخذ احد سبيلين : اما تفسير الأعمال الأدبية بالظروف التاريخية التي احاطت بانتاجها ونشرها ، واما دراسة هذه الأعمال من حيث هي تركيبات لغوية تستخدم حصيلة من الأساليب الفنية ويضيف كل منها الى هذه الحصيلة من خلال تفرده الخاص . وكاتب هذا المقال يتخذ موقفا وسطا بين التفسير التاريخي والتحليل الفني ، لأنه يرى ان الأديب ـ والروائي خاصة ـ شاهد على عصره وقومه ، ولكن أخطر ما في شهادته هو ما يستخلص من عمله الفني دون تعمد منه للمشاركة في الأحداث المحيطة به بوصفه مفكرا سياسيا أو اجتماعيا . وكما اننا ـ قراء ونقادا ـ نصل الى هذه الخلاصة في اثناء القراءة ومن خلالها ، فهي تتخلق عند الكاتب ايضا في اثناء الكتابة ومن خلالها ، بحيث لا يمكن فصل الدلالة الفكرية عن الاسلوب الفني . وبما أن هذه الدلالة ـ مهما اختلفت مواقف الكتاب تشير الى لحظة حضارية معينة ـ اى الى مرحلة معينة

* الدكتور شكري محمد عياد استاذ كرسي الادب العربي الحديث في كلية الاداب جامعة القاهرة . من مؤلفاته : « البطل في الأدب والأساطير » « القصة القصيرة في مصر » ، « موسيقى الشعر العربي » ، « تجارب في الأدب والنقد » ، و « الأدب في عالم متغير » اسندت اليه رئاسة تحرير مجلة « النقد » التي سوف تصدر في القاهرة قريبا .

فى تطور أنماط التفكير والسلوك عند الجماعة ــ فاننا نرى أن جلاء هذه اللحظة الحضارية هو المدخل الأنسب لفهم مجموعة من الأعمال الأدبية ، اذ كان الحظ المشترك بينها او بين معظمها ، ويأتى بعد ذلك تصنيف المواقف المختلفة التى تنطوى عليها هذه الأعمال ، وتقويم الأشكال الفنية التى تنطوى عليها هذه المواقف . واذا كان الحكم على المواقف نفسها ــ كالحكم بالتقدمية او الرجعية ــ خارجاً عن عمل الباحث الأدبى ، فان الحكم على الأشكال الفنية ــ بعد تحليلها فى ضوء الأعمال المشابهة ــ هو الهدف النهائى من عمل هذا الباحث ، بل هو صميم عمله فى الحقيقة ، ولكن المدخل الحضارى الفكرى يهىء مرتكزاً ضرورياً للتقويم الفنى من حيث أن نجاح العمل الأدبى وحده الأعلى أن يصبح الشكل والمضمون شيئاً واحداً يستلزم تصور المضمون ــ ولو بنوع من التجريد ــ حتى يمكننا أن نحكم على مدى قرب العمل الفنى او بعده عن هذا الحد الأعلى . وهذا ما يفعله الناقد عندما يتعرض لكل عمل أدبى على حدة ، ولكنه متعذر اذا كان الغرض من المقال هو بيان اتجاهات عامة . ومن ثم فان كلامنا عن الشكل الفنى سينحصر فى الأساليب ــ او الحيل كما تسمى فى النقد الروائى ــ التى يلجأ اليها كتاب الرواية ، ومدى مناسبة كل منها للمواقف المختلفة فى اللحظة الحضارية المعينة .

ويحسن ان اؤكد هنا ما المحت اليه منذ قليل من ان المدخل الحضارى يناسب دراسة الأعمال الروائية على وجه الخصوص . فالعمل الروائى يقوم على تصوير الأحداث والشخصيات، اى على تصوير امثلة من السلوك الانسانى ، والسلوك الانسانى يعبر عن قيم اجتماعية معينة سواء أكان هذا التعبير ايجابيا ام سلبيا ، اى خاضعا لهذه القيم او متمردا عليها . بل ان اختيار الكاتب الروائى لأحداثه ، ودلالة هذه الأحداث عنده ، ينبعان اصلاً من مواضعات اجتماعية . (١) واذا كانت الرواية المعاصرة ــ متأثرة بالشعر المعاصر والفن المعاصر بوجه عام ــ قد أخذت تولى الشكل اهتمامها كله ، متخلية عن كل ادعاء بتصوير المجتمع كما كان شأن اختها فى القرن التاسع عشر (٢) فان الاهتمام بالشكل راجع هو نفسه الى اسباب حضارية ، والحيل الفنية التى تستخدمها الرواية المعاصرة لا يمكن فهمها وادراك قيمتها الا بنسبتها الى وعى الانسان المعاصر (٣) .

ولهذا ارى ان انشغال بعض النقاد عندنا بتحول الرواية العربية من الشكل التقليدى الى الشكل المعاصر قبل النظر فى الأسباب الحضارية التى تدعو الى هذا التغيير ، هو بمثابة القفز الى النتائج قبل فحص الأسباب ، ومن المؤكد ان يظهر للدارس الموضوعى ان هذا الانشغال نفسه مظهر من مظاهر اللحظة الحضارية التى نعيشها ، ولكن قيمته ــ من حيث هو نقد ــ لا تعدو اللفت الى الأشكال الجديدة .

★ ★ ★

---

(١) انظر David Daiches; The Novel and Modern World, Ch. I Selection and Significance; Ch. KII Fiction and Civilization (Chicago 1939) .

(٢) لبلزاك كلمة مشهورة : « انى سكرتير المجتمع اكتبها يمليه علىّ » .

(٣) انظر : Alain Robbe — Grillet: Pour un Nouveau Roman, PP. 143—153: Nouveau Roman, homme nouveau, (Paris, 1963).

قلت ان الدلالات الفكرية للاعمال الادبية تشير الى لحظة حضارية معينة ، وهذا يستلزم ان يكون كلامنا عن اللحظة الحضارية مستمداً من الاعمال نفسها ، وانما تأتى المعلومات التاريخية الخارجية لتسند هذا الاستقراء وتدعمه ، وهذا ما نحاوله هنا . ولكن اللحظة التاريخية التى نعيشها ليست منفصلة عن سابقتها ، ومن هنا يتحتم علينا ان نرجع الى الوراء ولو قليلاً ، وبالطريقة نفسها ، لنفهم اللحظة الحاضرة . وتأمل اللحظة الحضارية التى عاشها الجيل السابق من خلال الانتاج الروائى فى الثلاثينيات واوائل الاربعينيات يهدينا الى ان المعاناة الكبرى التى مر بها هذا الجيل كانت ترجع الى المواقف المختلفة التى اتخذها من الحضارة الغربية . ومن المحقق ان بداية هذه المعاناة ترجع الى بداية العصر الحديث نفسه ، منذ هزيمة فرسان المماليك امام جيش نابليون قرب الاهرام . ولكننا نقف عند الجيل السابق ولا نتجاوزه لأن هذا الجيل قد تبلورت عنده مواقف لم تكن مواقف الجيل الحاضر الا امتدادات مباشرة لها ، تشكلت تحت ضغط الظروف الجديدة التى عاش فيها العالم العربى ولا يزال يعيش .

ما الذى يجعل لكتاب «الأيام» قيمته الادبية ؟ ان الكتاب بجزأيه (١٩٢٩ و١٩٣٩) يتألف من صور عادية من حياة القرية المصرية والبيئة الأزهرية فى اواخر القرن الماضى واوائل هذا القرن . ولاشك ان للتجربة الخاصة القاسية التى عاناها طه حسين اثراً فى اضفاء مسحة مؤثرة على بعض اجزاء هذا الكتاب ، ولكن معظم فصول الكتاب يخلو خلواً تاماً من هذه المعاناة ، ولا ينقص ذلك من قيمته الفنية . فلابد اذن من سبب آخر اهم تعزى اليه قيمة الكتاب . أنقول انه الشكل الفنى ؟ أنقول انه اسلوب طه حسين ؟ ولكن لا الشكل ولا الاسلوب يمكن ان يقوما بدون موقف معين يتخذه الكاتب ، والموقف الذى يتخذه طه حسين فى « الايام » هو موقف المصرى المثقف الذى اجتذبته حضارة اوربا ولكنه ظل يتحزق اعماقه احاسيس الصبى الريفى فى قرية من قرى المنيا ، والمجاور الشاب فى حى الأزهر . (من الطريف ان طه حسين يحدد ذلك الموقف فى آخر كل من جزاي الايام .) والضوء المستمد من الثقافة الجديدة هو الذى يكشف ابعاد المخزون القديم والوانه ، ولولا ذلك الضوء لما كان للمخزون ادنى قيمة ، لا اعنى فقط ان الشكل الروائي الذى كتبت به « الأيام » كان جديداً على العربية ، ولا ان الصراحة التى كشف بها طه حسين تذكاراته العائلية والشخصية كانت شيئاً غير مألوف فى الكتابة العربية والبيئة العربية عموماً ، ولكننى اعنى ايضا ان النبرة النقدية التى تتردد فى ثنايا الكتاب وتترك طابعها على اسلوبه ـ دون ان تفسد تأثيره العاطفى ـ ما كانت لتظهر لولا ذلك الموقف المتباعد .

واذا كان طه حسين فى « الأيام » ينظر الى الحياة المصرية متأثراً بالثقافة الغربية ، او من وراء البحر ان جاز لنا ان نستخدم هذا التعبير ، فانه فى (اديب) (١٩٣٥) ، يتخذ موقفاً مضاداً تقريباً . انه يصور ـ من خلال بطله الاديب ـ موقف المثقف المصرى الذى يلقى بنفسه فى لج الحضارة الغربية فلا يستطيع العودة ، بل يهلك فى المغامرة . والى جانب موقف البطل هناك موقف الكاتب نفسه نستشعره من ثنايا الرواية دون ان يصرح به ، وهو موقف المغامر الحريص الذى لا يبتلعه التيار بل يعود الى وطنه محملاً بالنفائس كـ السندباد .

ويجب ان نقرأ « زهرة العمر » (١٩٤٣ ـ ولكنها بتاريخ كتابتها يجب أن توضع فى اواخر العشرينيات واوائل الثلاثينيات) بجانب « عصفور من الشرق » (١٩٣٨) ، ليتضح لنا ازدواج نظرة المثقف المصرى ـ والعربى عموماً ـ الى الحضارة الغربية . ان حب المرأة الغربية ـ فى « عصفور

من الشرق » تفاحة شهية المنظر والمذاق ، ولكن الدود يرعى في باطنها ، وحياة الانسان الغربي كلها مادة خالية من الروح ، أما الانسان العربي او الشرقي ، « العصفور من الشرق » فهو فياض العاطفة ، متعلق بالمثل الأعلى ، صورة للحضارة الشرقية الروحية . على خلاف ذلك نجد توفيق الحكيم في « زهرة العمر » يقول لصديقه اندريه ان الباخرة التي حملته الى مصر انما حملت جثمانه فقط ، أما روحه ففي قاعة كونسير « بليل » ، وبعد أن يعيش قليلاً في الاسكندرية يعتبر انه « لا حياة في مصر لمن يعيش للفكر » ، وحين يبدأ في دراسة الأدب العربي يجد انه « خلق فني ناقص التكوين » (٤) . ولا شك أن توفيق الحكيم كان يعتقد انه صادق في هذا كله ، ولعل التناقض البادي في هذه الأحكام انما يرجع الى ما فيها من التعميم ـ والميل الى تعميم الأحكام مصاحب لكل تجربة جديدة ـ ولكن لاشك أيضاً في ان هذه النظرة المزدوجة تعبر عن صراع بين نظامين من القيم في لحظة تاريخية معينة . وقد عبر الحكيم عن هذا الصراع بعد أن أعطاه معنى ميتافيزيقياً في مسرحيته « أهل الكهف » . فهناك الصراع بين العقل (الحضارة المادية) والقلب (الحضارة الروحية) ، والقلب يحاول ان يتحدى الزمن ، ولكنه يفشل فيعود الى الكهف ساحباً معه جزءاً من الحاضر (بريسكا) .

لا يلبث هذا الصراع أن يظهر على المستوى الواقعي في « قنديل ام هاشم » (١٩٤٤) ليحيى حقي ثم « الحي اللاتيني » (١٩٥٣) لسهيل ادريس . فالبطل « اسماعيل » في « قنديل ام هاشم » يذهب الى انجلترا ليدرس طب العيون، وهناك يتعلم طب العيون ويتعلم أيضاً الحب ، ويطرح الاعتقاد في الدين ليستبدل به الايمان بالعلم ، وهو الذي ذهب الى اوروبا يحمل في امتعته قبقاباً ، لانه سمع من الشيخ رجب ـ « ان الوضـــوء في اوروبا متعذر لاعتياد الناس لبس الأحذية في البيوت » (٥) . يعود اسماعيل بعد سبع سنوات ليجد التأخر والجهل والفقر ، وبنت عمه اليتيمة فاطمة النبوية التي قرأ فاتحتها مع أبيه قبل ان يسافر ـ تعالج عيناها المريضتان بزيت قنديل ام هاشم ، فيثور ويحطم قنديل المسجد ، ويسقط وقد اصابه ما يشبه الصرع ، وبعد أن يشـــفى يأخذ في علاج بنت عمه معتمداً على العقاقير الطبية ، ولكنها تفقد البصيص الذي بقي لها من النور ، ويصبح عشاها عمى كاملاً .. لا يطيق اسماعيل البقاء في بيت الاسرة فيهجره ويقيم في بنسيون ، ولكنه لا يزال يحوم حول ميدان السيدة زينب ، ويجيء رمضان ، وليلة القدر ، ويدخل « مقام السيدة » وهو مأخوذ بما يشبه التجلي الصوفي ، ويأخذ من خادم المقام زجاجة من زيت القنديل . لقد عميت فاطمة النبوية لانها لم تكن مؤمنة بعلمه ، انما كانت مؤمنة بزيت القنديل . ويعود اسماعيل الى معالجة الفتاة البائسة « يسنده الايمان » . لم يذكر لنا الكاتب هل عالجها بزيت القنديل أم بالأدوية والعقاقير ، ولكنها تشفى على كل حال .

هذا هو الزواج المثالي بين العقل والروح ، بين العلم والايمان ، بين الحضارة الغربية والحضارة العربية . وبذلك يمكن أن نقول ان يحيى حقي تخيل نوعاً من المصالحة . اما سهيل ادريس في الحي اللاتيني فيحتفظ بالتناقض بين الحضارتين دون الوصول الى حل . فالبطل ـ وهو أيضاً طالب يدرس في باريس ـ لا يستطيع ان يقبل فكرة الزواج من جانين مونترو بعد ان توثقت علاقتهما دون زواج ، ووراءه امه التي تستعجل عودته لتزوجه احدى قريباته . هو الآن يحب

---

(٤) زهرة العمر (القاهرة ١٩٥٥) ص ٥٣ ، ٥٨ ، ١٢٨ .

(٥) الرواية ، ص ٢٥ .

حضارة الغرب ولكنه لا يجرؤ على أن يعلن اعتناقها أو يجعله مشروعا ، والمرأة هنا يمكن أن تعد رمزا للحضارة نفسها (٦) . وتعبر الرواية عن استمرار التناقض بين الحضارتين حين تصور جانين فتاة حساسة صادقة مخلصة قادرة على التضحية ، وبذلك تنال عطفنا أكثر من البطل نفسه ، الذى يمكن أن يبدو لنا قاسيا ، مغرورا ، ضعيف الارادة فى الوقت نفسه . ونستطيع أن نتنبأ بأن البطل سيتزوج تلك القروية أو سواها ممن ترضى عنهن اسرته وتقاليد قومه ، ونستطيع أن نوافق على أن هذا هو المسلك الصحيح أو الواجب ، ونستطيع أن نعطف على البطل أيضاً لأنه اقدم على نوع من التضحية ، ولكن عواطفنا ستظل موزعة بينه وبين جانين ، أى بين قيمنا الحضارية العربية والقيم الحضارية الغربية .

لعل للفارق الزمنى بين « قنديل ام هاشم » و « الحى اللاتينى » تاثيرا فى اختلاف الموقفين . ولعل للفرق بين البيئتين المصرية واللبنانية دخلا فى ذلك أيضا . وعلى كل حال فقد كانت السنوات القلائل التى اعقبت الحرب العالمية الثانية حافلة بالتغيرات فى العالم العربى : استقلال سوريا ولبنان ، حرب فلسطين ، الكفاح الوطنى لاجلاء بقايا الاستعمار البريطانى من مصر . ولا يبعد أن تكون المواجهة المستمرة مع الاستعمار سياق مزيد من التقبل للقيم الحضارية الغربية . لا العكس (وقد حدث شىء شبه بذلك فى اوروبا بتأثير الحروب الصليبية) ، ومن لم تصبح « ازمة الضمير العربى » فى موقفه بين الحضارتين اكثر حدة . وسيكون المجال أوسع لبحث هذه العلاقة فى الأعمال التالية .

ويمكننا ان نقول ــ على سبيل التقريب ــ ان العالم العربى اذ يتقدم نحو أواسط الخمسينيات يستقبل مرحلة جديدة فى تطور تلك الازمة ، وهذه المرحلة الأخيرة ــ ويبدو اننا نشهد قمتها فى الوقت الحاضر ــ هى التى نريد ان نتناولها بشىء من التفصيل فى هذا المقال . ولكننا نرى من الضرورى ، قبل ان ننتقل الى هذه المرحلة ، ان نقف قليلاً عند شخصية كمال عبد الجواد فى ثلاثية « بين القصرين » (١٩٥٦ ــ ١٩٥٧) لنجيب محفوظ ، باعتبار ان كمال عبد الجواد ، كبطل « الحى اللاتينى » ، يقف على مشارف المرحلة الجديدة .

ان ايمان كمال ثم الحاده مرتبطان بحبه ثم فشله فى الحب (٧) . وكما ان ذكرى عايدة ــ حبه المثالى ــ تظل مضيئة فى قلبه الذى كسرته حتى ليناجيها وقد سمع خبر موتها . « انى حزين يا عايدة لانى لم أحزن عليك كما كان ينبغى » (٨) فكذلك يظل قلبه متشبثا بالايمان وان استبدل العلم بالدين . وهو يربط بين العلم والحضارة الاوروبية ، ويفصل بين الحضارة الاوروبية والاستعمار ، ويحدث نفسه الا تناقض بين اعجابه بسعد زغلول واعجابه بكوبرنيكوس واستولد وماخ ، فسعد زغلول لا يجاهد العلم الاوروبى ، ولكنه يجاهد لربط مصر المتاخرة بركب الانسانية . وليس ثمة تناقض ايضا بين الايمان بالعلم الاوروبى أو الانجليزى وبين كره انجلترا ، فكره انجلترا نوع من الدفاع عن النفس ، والوطنية ليست الا انسانية محلية . انه يحاول التوفيق بين كل هذه العناصر المتنافرة فى ايمانه الجديد ، ولكنه لا يلبث ان يقول لنفسه :

---

(٦) انظر : يوسف الشارونى : دراسات فى الأدب العربى المعاصر (القاهرة ١٩٦٤) ص ٢٠٣ ــ ٢٠٤ .

(٧) انظر : محمد حسن عبد الله : الاسلامية والروحية فى أدب نجيب محفوظ (الكويت ١٩٧٢) (كمال والبحث عن المطلق) ص ١٠٨ ــ ١١٩ .

(٨) السكرية ، الفصل ٥١ .

« الحقيقة معشوق ليس دون المعشوق الآدمي دلالا وتمنعا ولعبا بالعقول واثارة للشك والغيرة مع اغراء عنيف بالتملك والوصال ، وهي كالمعشوق الآدمي عرضة لان تكون ذات وجوه واهواء وتقلبات ، ولا تخلو في كثير من الأحايين من مكر وخداع وقسوة وكبرياء » (٩) . وليست هذه حقيقة العلماء ولكنها حقيقة الصوفية واهل الوجد . ومؤدى ذلك التناقض هو الشك في كل شيء حتى الشك نفسه : التصوف هروب ، والايمان السلبي بالعلم هروب ، والشك نفسه هروب . ومحصل ذلك هو العجز . واذن فلا بد من عمل ، ولا بد للعمل من ايمان ، ولا يستكثر كمال الذى اشرف على الاربعين أن يتلقى من ابن اخته الشيوعي مبدا وافق عليه شقيقه الأخ المسلم : مبدا الثورة الأبدية : العمل الدائب على تحقيق ارادة الحياة ممثلة في تطورها نحو المثل الاعلى « اما ان تؤمن بأن مثل الناس حق فتلتزمها ، واما أن تؤمن بأنها باطل فتثور عليها . هذه هي الثورة الأبدية (١٠) ، هي نقيض ما انتهى اليه كمال من حيرة وشلل ، وهي بشارة الجيل الجديد ، والمخرج من ازمة الضمير العربي أمام التحدي الحضاري . لا جرم انها كانت ــ في اشكالها المختلفة ــ موضوعا خصبا للروائيين منذ اواسط الخمسينيات الى اليوم . فهذه فترة غليان في العالم العربي . فترة شهدت تعاظم حرب التحرير الجزائرية وانتصارها الأخير ، واشتداد الخطر الاسرائيلي الذى دلت عليه حربان عدوانيتان ، وبعث حركة المقاومة الفلسطينية في صورة انضج واقوى تنظيما من اي وقت مضى ، كما شهدت تجارب في الحكم لم تخل من تضحيات وآلام .

سنتناول جوانب هذه الأزمة ــ أو الثورة ــ في الصفحات التالية من خلال اعمال روائية مختارة . واساس هذا الاختيار ان تكون الأعمال التى نعالجها ممثلة لجميع الجوانب المهمة في هذه الأزمة ــ الثورة ، وان تكون على درجة من النضج الفني . ولكننا لا نزعم ان هذه الأعمال ــ دون غيرها ــ هي التى تعبر عن الأزمة التى تتحدث عنها ، ولا انها اجود الأعمال التى تعبر عن هذه الأزمة ، فقد يكون ثمة ما يساويها او يفوقها جودة ، فقد تختلف الأحكام في مثل هذه الموازنات ، ولسنا نستبعد ان يكون قد ظهر في جزء من العالم العربي عمل روائي جيد لم يتيسر لنا الاطلاع عليه ، ولو اطلعنا عليه في حينه لكان حريا أن يضيف جديدا الى هذا البحث ، كذلك نحن لا نزعم أن هذه الأزمة ــ بجوانبها المختلفة ــ تستوعب جميع الموضوعات الروائية التى عولجت فعلا ، او التى تمكن معالجتها . فثمة موضوعات اخرى الصق بالتطور الداخلي للمجتمع ، او اقرب الى المشكلات الانسانية التي لا تتأثر باللحظة الحضارية كبير تأثر ، على اننا نستبعد ان يخلو موضوع روائي خلوا تاما من جميع جوانب هذه الأزمة . والحق انها جوانب متنوعة ومتشابكة ، بحيث لا نستطيع أن نعزل فيها جانبا عن الجوانب الاخرى الا على سبيل التجريد العلمي ، كما اننا لا نستطيع أن نستقصي جميع الصور التى يمكن ان تتفرع عن هذه الجوانب . واذا راعينا هذا كله فاننا نستطيع ان نجملها في خمسة ، نعتمد في توضيح كل منها على عمل او اعمال قليلة اقرب تمثيلا لها :

الجانب الاول : البحث عن الذات القومية .

---

(٩) قصر الشوق ف ٤٠ .

(١٠) السكرية ف ٥٥ .

الجانب الثاني : التحول من الماضي الى المستقبل .
الجانب الثالث : الحضور الفردي .
الرابع : الموقف النقدي .
الخامس : التساؤل الميتافيزيقي .

* * *

اولا ـ البحث عن الذات القومية :

موسم الهجرة الى الشمال ـ للزمن بقية

ا ـ في هذه المرحلة لم يعد البحث عن الذات القومية مشوبا بالحنين ـ نوعاً من الفرار الى حضن الام ـ كما في « قنديل ام هاشم » ، ويمكن ان نضيف ايضا « زينب » و « عودة الروح » ـ بل اصبح امتحاناً لهذه الذات من خلال الصراع مع العدو . لذلك يشغل العنف الجنسي في رواية الطيب صالح « موسم الهجرة الى الشمال » (١٩٦٦) مكان الحب في الاعمال الروائية السابقة . في محاولة مصطفى سعيد لكتابة قصة حياته يكتب هذه الكلمات في الاهداء : « الى الذين يرون بعين واحدة ويتكلمون بلسان واحد ويرون الاشياء اما سوداء او بيضاء ، اما شرقية او غربية » . هذا الاهداء الملغز الذي لم يكتب بعده سطرا واحدا يتركنا في حيرة من معنى حياة مصطفى سعيد . هل اراد ان يرى الاشياء بعينيه كلتيهما ، يراها مختلطا بياضها بالسواد ، لا شرقية ولا غربية ؟ وهل نجح في ذلك ؟ لعلنا ـ اذا نظرنا الى حياته من الخارج ، نميل الى القول انه نجح بعد تجارب هائلة ، فقد قضى الاعوام الاخيرة من حياته مزارعا عاديا في قرية من قرى شمال السودان ، يعيش في يسر من فلاحة ارضه ، ويشارك بعلمه وخبرته في مشروعات القرية ، ويقاوم استغلال العمدة والتجار . ولكن مصطفى سعيد في داخل نفسه لم يطمئن قط الى هذا النجاح ، فهو ينكر حياته الماضية في بلاد الغرب «متعللاً» بان اطلالها سيعوقه عن مواصلة الحياة التي اختارها بين قومه البسطاء ، ويزعم انه يجهل اللغة الانجليزية ، وهو الذي كان محاضرا في احدى جامعات انجلترا ، ولكنه مع ذلك يحتفظ في بيته الريفي البسيط بحجرة مغلقة ، مبنية على الطراز الانجليزي ، جمع فيها كل كتبه وكل التحف التي كانت تزين شقته في لندن ! وهو اخيرا يترك هذا كله . يتركه لان مصيره هو التجوال المستمر : « اشياء مبهمة في روحي وفي دمي تدفعني الى مناطق بعيدة تتراءى لي ولايمكن تجاهلها » (١١) . ويبتلعه النهر ، ان لم يكن منتحرا فقد قصد ان يغرق . وبالكاد يفلت الراوي ، الذي يشبهه من نواح كثيرة ، من المصير نفسه ، فهو في نهاية الرواية يلقي بنفسه الى الماء ايضا . ويكاد يستسلم للغرق ، ولكنه يتذكر : « انني اذا مت في تلك اللحظة فانني اكون قد مت كما ولدت ، دون ارادتي . طول حياتي لم اختر ولم اقرر . انني اقرر الآن انني اختار الحياة . سأحيا لان ثمة اناسا قليلين احب ان ابقى معهم اطول وقت ممكن ، ولان على واجبات يجب ان اؤديها » . مشروع مصطفى سعيد اذن ـ ان يرى

(١١) الرواية ف) .

بالعينين ، البياض والسواد معاً ، لاشرق ولاغرب ـ مشروع عسير ، لا يعرف عسره الا من حاوله بهمة أسطورية كهمة مصطفى سعيد ،بل اننا نكاد نحكم أنه مستحيل اذا اخذنا الجنس على انه رمز ، فمصطفى سعيد لا يصل الى الالتحام التام مع جين موريس الا بالدمار لكليهما .
ولكن هل صحيح ان مصطفى سعيد ، في هذا الالتحام المدمر ، يرمز لحضارة قومه ؟ أليس الصحيح أنه تلميذ مخلص للحضارة الغربية انه « ابن الانجليز المدلل » او « الانجليزى الاسود » كما كان زملاؤه في كلية غوردون يطلقون عليه « بمزيج من الاعجاب والحقد » (١٢) اخذوه الى المدرســـة طفلاً ، ذا ذكاء خارق ، ولكنه بلا جذور ، لا مجتمع ولا اهل ، ابوه تاجر كثير التنقل ، مات قبل ان يولد ، وامه مخلوقـــة عجيبة ، « على وجهها شيء مثل القناع ، كأنها شخص غريب جمعتني به الظروف صدفة في الطريق » . امه الحقيقية هي تلك الســـيدة الانجليزية التي تحب الشرق حباً رومانســـياً ،والتي عاش في كنفها هي وزوجها اثناء دراسته الثانوية في القاهرة (١٣) .

ولكن مصطفى سعيد لا يستطيع ، مهمـــا فعل ، ان يكون انجليزياً حقيقياً . يستطيع ان « يموج فمه ويمط شـــفتيه لتخرج الكلمات الانجليزيـــة من فمه كما تخرج من افـــواه اهلهـــا » (١٤) ولكن « اللغة ليســـت لغته ،تعلم فصاحتها بالممارسة (١٥) ويستطيع ان يثبت تفوقـــه العلمـــي ، حتى ليعين محاضراً للاقتصاد في جامعة لندن ، وهو بعد في الرابعة والعشرين من عمره ، ولكنه يتهم بانه اقتصادي لا يوثق به ، وانه تحول الى مهرج بين ايدي حفنة من الانجليز المتوهين (١٦) .

والآن الام هذا الارتباط الفاجع بين مصطفى سعيد وجين موريس ؟ انه يرمز الى سقوط الحضارة الغربية صريعة العنف الذي مارسته طويلاً مع الشعوب المستعبدة . فمصطفى سعيد يتخيل نفســـه قائلاً امام المحكمة الانجليزية ـ الاولدبيلي ـ التي مثل امامها متهماً بقتل جين موريس :

« انني أسمع في هذه المحكمة صليل سيوف الرومان في قرطاجة ، وقعقعة سنابك خيل اللنبي وهي تطأ ارض القدس . البواخر مخرت ارض النيل اول مرة تحمل المدافع لا الخبز ، وسكك الحديد انشئت اصلاً لنقل الجنود . وقد انشأوا المدارس ليعلمونا كيف نقـــول (نعم) بلغتهم . انهم جلبوا الينا جرثومة العنف الاوربي الاكبر الذي لم يشهده العالم مثيله من قبل في السوم وفي فردان . جرثومة مرض فتاك اصابهم منذ اكثر من الف عام . نعم يا سادتي ، انني جئتكم غازياً في عقر داركم . قطرة من السم الـــذي حقنتم به شرايين التاريخ . انا لست عطيلاً . عطيل كان اكذوبة » (١٧) .

اى ان القصة التي تقـــر قتل عطيل لديدمونة بغيرته الشرقية المفرطة قصـــة كاذبة . على

---

(١٢) الرواية ف ٢

(١٣) الرواية ف ٢ .

(١٤) الرواية ف ٢ .

(١٥) الرواية ف ٢ .

(١٦) الرواية ف ٢ .

(١٧) الرواية ف ٦ .

ان مصطفى سعيد يهم ايضا أن يقول للمحكمة : « هذا المصطفى سعيد لا وجود له . انه وهم . اكذوبة . واننى اطلب منكم ان تحكموا بقتل» الاكذوبة » وايضا : « انا لست عطيلا . انا اكذوبة لماذا لا تحكمون بشنقى تقتلون الاكذوبة »(١٨) . اذن فقد تكون قصة عطيل كاذبة ، ولكن مصطفى سعيد كاذب ايضا حين يسمى نفسه عطيل . انه كاذب ، بعبارة اخرى ، حين يصطنع لنفسه شخصية قومية لا يريد بها الا ان يسحر نساء الغرب ويوقعهن فى حباله : شخصية العربى الافريقى : « وجه عربى كصحراء الربع الخالى ، وراس افريقى يموج بطفولة شريرة » (١٥) . هذه الصورة الرومانسية للانسان العربى قد تفتن بعض التافهات والتافهين فعلا ، ولكنها ، بعيدة عن الواقع . والادهى ان مصطفى سعيد يؤمن بماهو نفسه ، فهو لا يفتا يتصور نفسه فى صورة البدوى الرحال ، وهو يمزج بين المدينة التى ينزلها والمراة التى يملكها ، وهو فى الحالتين فاتح يحمل السيف والقوس والسهام والنشاب . لذلك لم يكن مصطفى سعيد كاذبا فقط ، بل كان هو نفسه اكذوبة .

وهذا التناقض يفسر حقد الراوى عليه ، بعد ان اعجب به . ان « حسنة بنت محمود » التى تزوجها مصطفى سعيد حين استوطن قرية الراوى ، واولدها طفلين ، يمكن ان تؤخذ على انها رمز الأرض السودانية ، الطيبة الخصبة ، وقد اعداها مصطفى سعيد بجرثومة العنف الاوربى ، فاقدمت على جريمة تشبه الجريمة التى اقترفها فى لندن ، بل اشد فظاعة : قتلت الزوج الذى اكرهت على الاقتران به بعد اختفاء مصطفى ، وقتلت نفسها على الاثر . والراوى قد احب هذه المراة السودانية حبا لا تشوبه شهوة الامتلاك ، وكاد يطير بلبه مصيرها الفاجع ، ومع انه لا يقر تقاليد القرية السودانية التى تجعل المراة متاعا للرجل وحسب ، تساق الى بيت زوجها ولو كارهة ، فانه اشد سخطا على طبيعة العنف التى تؤدى الى القتل . ذلك بان الراوى ، وان اشبه مصطفى سعيد فى كونه مثقفا سودانيا اقام فى بلاد الانجليز سنين طويلة وتشرب ثقافتهم ، فهو يختلف عنه اختلافا اصيلا من حيث الانتماء الى الارض . ان الراوى شديد الالتحام بحياة القرية ، لا يكاد يعود اليها بعد غربة سبع سنين حتى يندمج فى افراحها واحزانها ، وجدها ولهوها . وبقدر ما تتكرر صورة الصحراء والرحلة فى خواطر مصطفى سعيد ، تلاقى صورة الشجر والحقل فى خواطر الراوى : من اول لحظة يعود فيها الى قريته « نظرت خلال النافذة الى النخلة القائمة فى فناء دارنا ، فعلمت ان الحياة لا تزال بخير . انظر الى جذعها القوى المعتدل ، والى عروقها الضاربة فى الارض ، والى الجريد الاخضر المتهدل فوق هامتها ، فاحس بالطمانينة . احس انى لست ريشة فى مهب الريح ، ولكننى مثل تلك النخلة ، مخلوق له اصل ، له جذور ، له هدف »(١٩) .

واذا كان مصطفى سعيد امرءا يستبد به الشوق الى كل جديد وغريب ، فان الراوى لا يستريح الى الغريب حتى يرى منه قشابه من المالوف ، والناس عنده هم الناس فى كل مكان . واذا اخذنا عن هؤلاء الغرباء اشياء نافعة ، وتغيرت فى بلادنا اشياء كثيرة ، فاننا سنبقى كما نحن :

« الوجوه هناك كنت اتخيلها قمحية أوسوداء ، فتبدو وجوها لقوم اعرفهم . هناك مثل هنا ، ليس احسن ولا اسوا . ولكننى من هنا ، كما ان النخلة القائمة فى فناء دارنا نبتت فى دارنا ولم تنبت فى دار غيرها . وكونهم جاءوا الى ديارنا ، لا ادرى لماذا ، هل معنى ذلك اننا نسمم

---

(١٨) الرواية ف ٦ .

(١٩) الرواية ف ٢ .

حاضرنا ومستقبلنا ؟ انهم سيخرجون من بلادنا ان عاجلا او آجلا ، كما خرج قوم كثيرون عبر التاريخ من بلاد كثيرة . سكك الحديد ، والبواخر والمستشفيات ، والمصانع ، والمدارس ، ستكون لنا ، وسنتحدث لغتهم ، دون احساس بالذنب ولا احساس بالجميل . سنكون كما نحن ، قوم عاديون ، واذا كنا أكاذيب ، فنحن أكاذيب من صنع أنفسنا » (٢٠) .

نظرة واقعية الى تفاعل الحضارات : يأخذ بعضها من بعض دون حرج ، ويبقى الناس العاديون ناساً عاديين ، يصنعون حضاراتهم بأيديهم . ولكن هذه النظرة الواقعية تلوح هنا وهناك في ثنايا لوحة اسطورية لبطل يوشك ان يكون خرافيا ، بقدراته الذهنية الخارقة ، وتأثيره السحري في كل من يتصلون به ، لا النساء فقط بل الرجال أيضا . ان محجوب ، وهو الزعيم السياسي للقرية ، يقول عنه في لحظة من لحظات السكر : « مصطفى سعيد هو في الحقيقة نبي الله الخضر ، يظهر فجاة ويغيب فجاة » (٢١) . وفي لحظة شبيهة يخيل الى الراوي ومحدثه المحاضر في جامعة الخرطوم ان مصطفى سعيد يمكن ان يكون أبا لاحدهما او اخا او ابن عم (٢٢) .

من هذه الناحية يمكن ان نقارن « موسم الهجرة الى الشمال » ، « بمدام بوفاري » . فكما ان « مدام بوفاري » تقدم النظرة الواقعية من خلال قصة امراة رومانسية مغرقة في الخيال ، فكذلك تقدم « موسم الهجرة الى الشمال » نظرة واقعية الى الشخصية العربية من خلال سيرة شبه اسطورية .

* * *

ب ــ تبدا رواية محمد عبدالحليم عبدالله « للزمن بقية » (١٩٦٨) بحادثة تبدو مقحمة لانها توشك ان تكون منقطعة عما تلاها من حوادث ، هي محاولة البطل « صلاح النجومي » ان يهرب الى الخارج في سفينة تجارية يونانية . ان الحادثة تعبر عن بداية القطيعة بين الفتى صلاح النجومي وبين اهله ملاك الأرض الاثرياء القساة . ولكن لماذا السفينة بالذات ، لماذا يجشم صلاح ــ ابن التسعة عشر عاما ــ نفسه ان يذهب الى بورسعيد ويقيم فيها اياما ويحتال حتى يتفق مع بحار يبدو على سيماه الاجرام كي يدخله خلسة الى مخزن من مخازن البضائع ؟ لماذا الا ان تكون رحلته الى حضارة مختلفة ؟ ولكن بداية الرحلة لا تبشر بخير . لقد وقع الفتى في ايدي عصابة من الاشقياء . فهو يحتال مرة اخرى حتى يهرب من السفينة قبل ان تغادر الميناء . العودة الى ظلم آل النجومي ارحم . على الفتى المتمرد أن يبحث عن الحقيقة في موطنه وفوق ارضه . وهو يرى حقيقتين لا حقيقة واحدة : الحقيقة الواقعة وهذه تعافها نفسه ، والحقيقة المطلقة وهذه لا يتردد في ان يبيع ارضه وحياته في سبيلها . الحقيقة الواقعة يعبر عنها اخوه طه النجومي حين يقول له :

« الفلاحة يا بني يعني الفلاحة .. الارض لا تنبت حبة الفول الا اذا شرختها .. حبة الفول التي لا يستطيع كسرها باسنانه الا الحمار . الأرض قاسية .. وبطنها قاس ، يعني العمل فيها قاس .. فاذا كنت تريد أن تكون فلاحا فلتكن اخلاقك مثل الأرض .. فاهم يا أفندي ؟ انظر الى

(٢٠) الرواية ف ٢ .

(٢١) الرواية ف ٧ .

(٢٢) الرواية ف ٣ .

الأرض بعد حصد القمح والبرسيم وبشاعة وجهها من الشقوق . وبطنها لا يرقد فيه الا الدولى . . ولولا الماء عليها لكانت وحشا . . انظر الى الجبال . ثم انت تعرف عدد القتلى الذين سقطوا من أجل الماء . . فاما ان تكون وحشا واما ان تأكلك الأرض » (٢٣) .

الحقيقة الواقعة يمثلها طه النجومى والنجومى الكبير . هما قاسيان كما يتصوران الأرض قاسية . وصلاح نفسه يسلم بهذا الأمر على انه واقع ، وان ابى الخضوع لهذا الواقع : « لا صبر لى على الفلاحة . . انها عمل له قوانينه الشاذة . . اما آكل واما ماكول . . واما ظالم واما مظلوم . . وبغير هذا لا يمكن ان تصلح » (٢٤) . ولكن ثمة حقيقة اخرى لا تحنى راسها للضرورة . حقيقة مطلقة يمثلها عم محمد الجندى خادم الدوار الذى رباهم جميعا . محمد الجندى لا يبالى ان يصارح النجومى الكبير نفسه برايه فيه وفى المنافقين « شهاد الزور » الذين يحيطون به . وهو وحده يقف بجانب صلاح ، ويصيح فى وجه اخيه الكبير : « المثل بيقول اللى ما يعرف الصقر يشويه . والله ما فيكم مثله » (٢٥) . انه « لا يعرف الحياء ولا الخوف » . فليس فى يده شىء يخشى ان يفقده (٢٦) . حتى المرض والموت لا يخافهما محمد الجندى : « نحن نحارب الأمراض بعدم الخوف . ياما نصبنا للذئاب فخاخا وجررناها من ذيولها ودخلنا بها البلد . . . كنت اسمع ابى يكلم الله فى الليل عندما يصيبه كرب ، كان يقول له كل ما فى نفسه . . كانه صاحب سهران مع صاحبه . . واحد فى السماء وواحد فى الأرض . . وعندما ينام يصبح بلا هموم » (٢٧) . وعندما تقترب نهايته يوصى صديقه الشاب ان يكتب على قبره آية واحدة حفظها من فقيه القرية « غلبت الروم فى ادنى الأرض وهم من بعد غلبهم سيغلبون » (٢٨) .

محمد الجندى هو معلم صلاح الأول ، عرف من سلوكه الواثق المطمئن جلال معنى الحرية . واراد ان ياخذ بايدى الفلاحين الاجراء فى ارض اسرته حتى يفقهوا معنى الحرية ويعيشوها . ولكنهم ناس لا « ريش » لهم يستطيعون ان يطيروا به ولا حتى يمشون به على الأرض ، والريش يمنح الطيور شخصية ، وهؤلاء الذين لا ريش لهم لا شخصية لهم ، فهم لا يفكرون فيما هم فيه . اما الذين يفكرون فيه فعذابهم مضاعف ، لان تفكيرهم تفكير الأسير . وتذكر ما قراه عن تولستوى ، ان الفلاحين خافوا منه وهو الذى كان ناصرهم فى الظلمات ، فاحس « ان بعض البشر مثل ارض المستنقعات قد تكون مهدا لجنة فى المستقبل ، لكنها اليوم ان زرعت الأشجار فيها بين الماء والغاب اكلتها بوحشية » (٢٩) . ويبتعد صلاح النجومى عن الريف ويقيم فى القاهرة ، ولكنه لم يزد على ان نقل معركته من اجل الحرية ـ حرية الفلاح خاصة ـ الى العاصمة ، حيث يعمل محررا فى مجلة صغيرة لا يلبث ان يصير مالكها ، وهناك يعرف الفتاة « اسرار » التى تقول له ملغزة : « انت تكتب من أجل حرية الفلاح وقد عملت انا من اجلها لكل الناس بلا قلم » . تشير الى جمعية

---

(٢٣) الرواية ف ٣ .

(٢٤) الرواية ف ٢

(٢٥) الرواية ف ٢ .

(٢٦) الرواية ف ٢ .

(٢٧) الرواية ف ٤ .

(٢٨) الرواية ف ٨ .

(٢٩) الرواية ف ٢ .

سرية اجتذبها اليها ذات مرة احد الشبان ، وبما يجعل منها عشيقة له . ويتأمل صلاح كيف تسعى طوائف مختلفة من الناس طالبة الحرية :

« محمد الجندي يعبر عن طائفة من الناس تطلب الحرية بصفاء ومواصلة كمن يبتهلون الى الله دائماً عقب الصلوات . والسيدة أسرار تمثل طائفة من الناس تطلب الحرية بجزع ولهفة وصراخ يجعلها تسلم زمامها لمن يقول لها : تعالى فمفتاحها معي . والاستاذ البدوي يبحث عنها في المعرفة .. حيث يسبح هناك في أنوارها متحرراً من الطموح ومن أثقال كثيرة اخرى . اما انا فلن اراها الا في اطلاق سراح النظرة واللسان واليد ، هذه الجوارح التي رأيتها مكبلة في قرية النجومي » (٢٠) .

ان تمارس الحرية فعلاً ، وان تمارس فوراً . هذا هو السبيل لتحقيق واقع كريم . اما « السفينة » فسجن دونه كل سجن .

* * *

ثانيا ـ التحول من الماضي الى المستقبل :

صراخ في ليل طويل ـ السفينة ـ

عائد الى حيفا ـ الآلهة الممسوخة

كتبت رواية « صراخ في ليل طويل » لجبرا ابراهيم جبرا في القدس سنة ١٩٤٦ ، ولكنها لم تنشر الا في بغداد سنة ١٩٥٥ . أنعدها اذن من حصاد الاربعينيات أم على الأعراف بين الاربعينيات والخمسينيات أم من حصاد أواخر الخمسينيات ؟ ان اتجاهها يلحقها بهذا القسم الأخير . ومعنى ذلك اننا نتبع في هذه الحالة تاريخ النشر لا تاريخ الكتابة . وينبغي الا نعد ذلك غريباً . فكثير من الاعمال المتقدمة يضطر اصحابها الى ان ينتظروا بها حتى يتهيأ الجو العام الصالح لتقبلها . « وصراخ في ليل طويل » واحد من هذه الأعمال . صحيح ان موضوع الثورة على التقاليد البالية قد شغل الروائيين العرب منذ نشأة الرواية (يكفي ان نذكر « الاجنحة المتكسرة » لجبران و « ابراهيم الكاتب » للمازني) ولكن هذه الثورة تبلورت في المرحلة الحاضرة موقفاً واضحاً ، كمن يولي ظهره لاتجاه قديم ويأخذ في الاتجاه المضاد . و « صراخ في ليل طويل » تتخذ هذا الموقف . فالبطل « امين » ينتمي الى فئة من المثقفين الساخطين . فئة تكفر بالحب لانها ترى فيه نفاقاً وحيلة من المرأة لتلبية مطالب الجسد ، وتحتقر الثراء ، لانه يستصحب الفراغ والتفاهة . يقول لهم « رشيد » وهو مثال البورجوازي الراضي عن نفسه ، و « خلاصة الزوجية المعتزة ، وغاب عنه ان دانية ـ زوجه ـ لا تضيع فرصة من فرص الهوى ، وان طبيعتها الزانية طوحت بها في كثير من العلاقات البشعة » :

« أنتم تتغاضون عن كل ما يعجب به الانسان ، فلا تتنبهون الا الى العيب والاعوجاج ، ثم تريدون الطين بله بمنطقكم المعكوس ، وبرفضكم القيم الصحيحة ، ويخلقكم هذه الصور كأنها الكوابيس ، لا ريب في ان اذهانكم مسرح للصراصير ، واذا تأملتم في جسد امرأة لم تجدوا لذة الا في

(٢٠) الرواية فصل ١٠ .

الشكيت على مؤخرتها . تعتقدون أن الناس اوغاداذا كانوا أغنياء ، وشحاذون اذا كانوا فقراء . تمقتون العفة ، ولكن تهاجمون كل من لم يكن عفيفا . أما النساء عندكم فهن اما مومسات رخيصات ، أو ماصات لدماء الرجال » (٢١) .

وامين الذى جرب الفقر والغنى ، اى انه عرفهما كليهما «من الداخل والخارج » ، واستنام زمناً للذة الرخاء المادى ومتعة الحياة الزوجية ، حين اصبح كاتباً مشهوراً ، وتزوج عن حب فتاة من الطبقة البورجوازية ، صحا ذات صباح فوجد الزوجة الحبيبة قد هجرته ، فادرك زيف حياته كلها . ولكن « سمية » ظلت تتخايل له فى يقظته ومنامه ، وذكريات حياته معها تقتحم خواطره وتعبث بوجدانه . وفى هذه الفترة عرف « عنايت هانم » واختها « وكران هانم » وهما السليلتان الباقيتان من اسرة من أقدم أسر المدينة واغناها . لقد اعجبتا بمقدرته على احياء الماضى فى كتبه ، واطلاعه على حياة الجماهير الشعبية التى « يجعل منها اطاراً يحيط بالموضوعات الرئيسية » ، وطريقته السارة المفزعة فى القذف بابطال كتبه فى جو من الشهوانية النادرة والألم العنيف . فطلبتا منه أن يعاونهما فى كتابة تاريخ اسرتهما . ان عنايت هانم أشبه براهبة تعيش فى ذلك التاريخ وله . اما وكران الاخت الصغرى فانها تجارى اختها فقط ، وفى دمائها ما فى دماء اسلافها من شهوة فائرة .

الماضى اذن ــ ماضى المدينة وماضيه الشخصى ــ يستحوذ على امين ويبقيه كالمشلول . وفجأة تموت عنايت هانم . وتدعوه وكران هانم لتعلن اليه انها قد تخلت عن فكرة الكتاب :

« حاول يا امين أن تفهم موقفى . هذا القصر المتباعد الاطراف كله لى ــ ولست اريده . لى عدة آلاف من الفدادين فى القرى المجاورة ــ ولست اريدها . اتفقى كل هذه الأوراق والبقايا هنا وفى الغرف السفلى ، ولست اريدها ــ ليست هذه كلها الا ملحقات الماضى وادوات زينته ، انها سرابيل الموت التى ضحت عنايت بحياتها من اجلها . اما ما اريده الآن فهو الحاضر . أريد حاضراً حياً طليقا . الا تظننى تقدمت فى السن ياامين ؟ ليس ما تراه على وجهى سوى ظلال الشيخوخة التى تسقطها عليه هذه الجدران العتيقة المتآكلة » (٢٢) .

لا . ان ظلال الشيخوخة لا تستطيع أن تسقط عليها . انها امرأة ذات جاذبية شديدة . ويفاجأ امين ــ مرة اخرى ــ بكلمة :

ــ اتتزوجنى ؟

وتحدثه عن عزمها : ستبيع البيت والأطيان، وتبنى بيتاً حديثا فى منطقة اخرى من المدينة . وستحرق هذه الأوراق . ويحاول الدفاع عن تلك المخلفات التى اصبح مولعا بها ، ولكنها تدسها فى الموقد ، وتأمر الخادم بأن تسكب عليها النفط ، وتروح ترقبها متلذذة وهى تحترق .

لقد نبهت « وكران » بعملها الجنونى شيئا كان هامداً فى نفس امين . لقد شارك عامين فى سدانة ذلك الماضى النخر . وها هى ذى تعلن اليه ساخرة انها ستمضى فى احراق ما بقى من الكنز ، « وعندما نتزوج ، ستكتشف كنوزاً اخرى » . انها تكبره بعشر سنوات ، ولكنها لا

---

(٢١) الرواية صفحة ٤٢ .

تزال امرأة تشتهى . اما ان يتزوجها فهذا امرآخر . انى له في رومانسيته ان يتخيل زواجا لم يُبن على الحب ؟ ولن يحبها ، فهى نفسها جزءمن ذلك الماضى الذى بدأ يتخلص من اساره . انها تدلو منه لتقبله مودعة حتى الصباح فيرى فى عينيها ذلك البريق الجنسى الذى ما انفك يلمع فى عيون آل ياسر منذ الاعصر الخالية . ويتخايل له وجه الزوجة الحبيبة بكل بهائه فيطمس وجه المرأة المتحببة .

لقد وعد « وكران » أن يبلغها جـوابه فى الصباح . ولكنه يستيقظ قرب الفجر فاذا جسم « سمية » ، الزوجة الهاربة ، يلامس جسمه ! ليس هذا حلما ! تقول له : مسكين حبيبى ، لقد ظلمتك .

« ونظرت اليهـا من جديد ، لأتأكد من وجودها هناك ، بعد تلك الاشهر الطـويلة التى مرت كليل خانق لا يطلع فجره . ورأيتها لأول مرة . هذه القوة اللعينة فى عينيها ، هذا العسل السام فى شفتيها ، هذه السطوة الابليسـيـة فى يديها ، تعملها كلها فى ، فأقع متمرغا فـوق صدرها » .

ولكنـه يتذكر لقاءهمـا الاول ، ويتذكر خيانتها ، فيأمرها ان تخرج . ويسمعان دويا ويبصران من النافذة دخانا . هذه « وكران » تحطم ماضيها ، تحرق ثياب اسلافها الموبوءة . ولكن النار نفسها تحرق سمية ايضا . فلتخرج !

« كنت أحترق الى تلك المرأة الحمراء ـ الارض ـ ولكن انظرى الى نفسك : صفراء كالموت ، ذابلة كالموت . ولست أريد الموت بعد اليوم » .

وينطلق خارجا الى الطريق ، واذا وكران قادمة بسيارتها فى سرعة رهيبة . وتدعـوه ان يصعد الى جانبها ، ولكنه يعتذر :

« لا ، شكراً يا وكران شـكرا . ما اروع جرأتك ! نسفت قصرك فنجوت ونجيتنى . ولكن عليك ان تبحثى عن حياتك الجديدة وحدك » .

وتبتعد ، وتبتعد سمية ، ويمشى أمين على مهل فى الطريق الخالية : « غير ان الطريق لم تظل خالية طويلا . ما هى الا فترة قصيرة حتى كانت شوارع المدينة تمتد وتتشعب امامى ، تملؤها جموع الناس ، ولم يكن من العسـيـر علىّ ، حين حدقت فى عيونهم ، ان ادرك ان الكثيرين منهم كانوا هائمين على وجوههم ـ كما كنت هائما لسنتين مديدتين ، يبحثون عن نهار لليل طويل وبداية لحياة جديدة » (٢٢) .

لقد أطلت الاسـتـشهاد من هذه الروايـة الممتازة لسببين : احدهما ان النقد اهملها اهمالا تاما ـ فيما اعلم ـ فوجب ان يكون التعريف بها وافيا . والثانى : ان فكرة التحول من الماضى الى المستقبل تظهر هنا صافية بحيث يكفى لتوضيحها ان نبرز الخط الرئيسى للروايـة . ولا يهمنا ان « الغرب » لم يرد له ذكر صريح هنا ، فالكاتب والقارىء كلاهما يعلمان ان التشبث بالماضى سمة من سمات رد الفعل الذى واجهت به الحضارة العربية غزو الحضارة الغربية ، ولا يلزم من هذا

---

(٢٢) الرواية صفحة ٨٠ ـ ٨١ .

أن يكون الاتجاه الى الحاضر والمستقبل تسليماللحضارة الغربية ، ولكنـه يمكن أن يكـون ثقة بالقدرة على مواجهتهما ، وهو في هذه الروايـةكذلك .

اما آخر روايات جبرا « السـفينة » (١٩٧٠)فهي عمل أكثر تعقيداً . ولكن فكرة « التحول من الماضي الى المستقبل » رئيسـية فيها . فهي ذات ضلع هام في تجارب أبطالها الأربعـة : عصـام السلمان ، ولمى عبد الغني ، ووديع عسـاف ،والدكتور فالح حسيب . انهم جميعاً هاربون . اهل الكهف هربوا الى كهفهم ، الى الماضي ، اماهؤلاء فانهم هاربون الى السـفينة ، الى المفارة ، الى المستقبل . وهم جميعاً رافضـون ، كجماعةأمين فيالرواية الاولى ، ولكنهم لا يكتفون بالرفض، فكلهم يحول رفضه الى فعل ما . ومع ان مواقفهم مختلفة أشـد الاختلاف فانهم يلتقون في انهم جميعاً رافضون،وانهم هاربون الى المسـتقبل(٣٣) . عصام السـلمان يرفض ماضي اسرته : « لماذا قتل ابي جواد الحمادي ، وانزل بحياتي لعنة ما زلت اعانيها ؟ تمرد ، وقتـل ، ثم عاش منفياً عنا . الكل قال : حسـناً فعل . لقد رفع رؤوسـنا . لاباس . ولكن الآلهة ظلت تطالب بالانتقام ، وعلى نحو مهين . فرضـت عليه الحيـاة بعيداً عنا ،وجعلت منه مجرد اسـطورة . ولم تستنكف من ان تفقدني المـراة الوحيدة التي احببت ، وتبقيني معلقاً بهـا من بعيد » (٣٤) . لقد التقى مـع لمى عبد الغني طالبين في انجلتـرا .. هـو يدرس الهندسة المعمارية في لندن ، وهي تدرس الفلسـفة في اكسفورد . لم يعرفا اول الأمـر ان اباه قتل عمها بسـبب نزاع على ارض في لـواء الكوت ، ولكنهما حين عرفا كان حبهما أقوى من أن تمنعه الترات العشائرية ، وكانت انجلترا ظئراً حنوناً لذلك الحب . ولا كذلك بغداد . بغداد وحبهما كانا ليجتمعا . هناك كانا يلتقيان كالغرباء، ولم يطق عصـام احتمالاً ، فعزم على الهجـرة الى انجلترا ، حيث تنتظره وظيفة طيبة . لقد باع ارضه لأن الأرض كانت ترمـز للأغلال التي تقيدمسـتقبله ، وها هو ذا على متن البحر ، لا يخشى الدوار ، هارب نعم ، ولكنه هارب الى المسـتقبل ، ولكن « لمى » تلاحقه هنا أيضاً . يظن اول الأمر ان اجتماعهما كان مصادفة ولكنها تعترف له انهاتعمدت ذلك ، حين علمت أنه مسـافر على هذه الباخرة . ولمى شريكة عصام في الحب والعذاب . يلومها على انها طوت صفحته ، وتزوجت الدكتور فالح حسيب ، ولكنها تائهة ، فاجاتها الثورة فيبغداد ورات الشماتة في عيون الطـلاب . وكان عصام في المعسكر الآخر فكرهته . هي ايضا هاربة،هاربة من بغداد ، ولكن طريقها غامض شائك .

على العكس من عصام كان وديع عساف . وديع فلسطيني اشترك في جهاد ١٩٤٨ . قتل صديقه وشقيق روجه بين يديه ، وأبى أن يحمل جثته ويسلمها الى ذويه الا بعد ان انتقم من قاتليه. هو اليوم بعيد عن وطنه . ربح مالاً في التجارة ،ولكنه مصمم على أن يعود الى القدس ، وان يبني فيها داراً ويمتلك مزرعة ، وينجب عشرة ابناء ، فالقدس صخرة العـالم ، ولا كصخور القدس : « امراة رائعة ، هائلة ، ترتفع وتنخفض ارتفاع وانخفاض النهدين والبطن والفخذين » (٣٥) . لا ينسى وديع يوماً قضاه مع صديقه فايز يتجولان بين الصـخر والـزيتون ، فلما بلغ منهما الجهد والظما ذهبا يلتمسـان عين ماء ، واذا عين داخل كهف كبير ، مكان رطب ندي ، قديم قدم التاريخ. قالا : « هل ثمة في العالم كهف يتفجر ماء محيياً اقدم من كهفنا هـذا ؟ » (٣٦) . وديع رافض .

(٣٣) الرواية صفحة ١٠٤ .

(٣٤) الرواية صفحة ٨٠ .

(٣٥) الرواية صفحة ٦٣ .

(٣٦) الرواية صفحة ٦٢ .

مغامر : « اكثر من مرة حييت الموت عن قرب ، فحياني وفات عني ... انا مقامر عريق .. ولا اقبل الخسارة بسهولة . خساراتي كثيرة ، ولكنني لا اقبلها . لم اقبل اخراجي من القدس بالرصاص والديناميت . لم اقبل رؤية فايز يتضرج بدمه بين يدي . لم اقبل رؤية الخيام تتشبث بجوانب التلال فوق رؤوس اهلي . لم اقبل التنقل من بلد الى بلد بحثا عن لقمة عيش مزرية ، عن سقف اقيم تحته ابي وامي . لم اقبل ان ينظر احد الي نظرة الشفقة او التأفف ـ خسارات كثيرة ، قامرت واقامر دائما للتعويض عنها » (٢٧) . الأرض عنده خسارة تعوض ، مفقود يستعاد ، ليست غلا يقيد مستقبله ، بل هي المستقبل نفسه . ثم انها ـ وهذا هو الأهم ـ ليست هي المطمح الأخير ، كما كانت عند اسلافه ، انما هي منطلق للمغامرة الدائمة .

« في نفسي دائما ركض على التلال ، وسير طويل بين صخور الجبل ، بل حتى على امواج بحيرة طبريا . المسيح يلازمني ، حافيا ، كبير القدمين ، تقطر اصابعه الطويلة بالمعجزات ، وهو يكاد لا ينطق . ثم تأتي ساحات الصحو ، ذلك الصحو العريض ، الفسيح ، حيث تبرز الناس والأشياء محددة ، صلبة ، واضحة لدرجة الايذاء . ما الذي نحن فيه ؟ اي فردوس مجانين هذا ؟ في هذه الساعة بالذات ، ونحن في هذه القمرة الصغيرة نتأهب للخروج الى البحر ثانية ، وقد ارهقتنا الفلسفات والاوهام ، ربما كان غيرنا ، رحالة انجليزي ، او فرنسي ، يقطع الربع الخالي مثلا ، يغامر بحياته في رمال البوادي ، محاولا السيطرة على لغة تعصى على لسانه وحنجرته ، ويجد متعة في شرب حليب الناقة بعد ان يغسل وعاء الحليب ببولها . ما الذي نعرفه نحن عن صحارانا ، والفيافي المفتوحة للمغامرين من خلق الله ، والمغلقة دوننا ، عن البدو مثلا من امتنا ، هؤلاء الذين يرسمون معالم الطريق وسط اوقيانوس الرمال بكومة من الحجارة ، كمن يرسم مسار هذه السفينة بفلينة عائمة .. هؤلاء المقامرون ، هل يبحثون عن النفط ؟ ربما . عن المعادن ؟ ربما . يمسحون ما اهمله حتى الله من اراض ليرسموا له خطوط طول وعرض شرقا وغربا على خريطة ؟ ربما . يخدمون اغراضا خفية لدولهم ؟ ربما . المهم هو انهم يقذفون بأنفسهم في بوادي المجهول ليعودوا بما يمكن ان يعلم ، ويحدد . وفي تلك الاثناء يكونون قد قارعوا الشمس وعايشوا النجوم ، وقهروا العطش ، وعاشوا على حفنة من التمر ، وهزاوا بعض عجيزتهم على رحال ابل لم تخلق لهم . ولا ريب ، ولا ريب ابدا ، ان بعضهم ايضا هارب من امر ما . هارب من مجتمع لا ينسجم معه ، او امرأة يخشى زواجها ، او راحة تنخر قلبه كالسوس في الخشب . ولكن الهرب لديه هو نحو الأصعب والأشق ، والأجدى . خمس سنوات يقضيها رحالة بين الأعراب يتعلم لهجة من لغة لن يقرأها ولن يكتبها . ويعود الى لندن او باريس عودة قائد مظفر من معارك نائية ، ليصف طلوع الفجر على خيمة مرعز سوداء ، وكيف تتلقى الحصى اولى الاشعة البنفسجية فتتوهج كاللآليء ، ملقية وراءها ظلالا زرقا طويلة .. انه يكتشف الانسان في جوهره ، وقد اغتنى بالله ونفسه عن كل شيء الا لاقل الاقل : كلمة جميلة واحدة تطربه ، وكلمة جارحة واحدة تلهبه . حيث المروءة تتبدى كل يوم ، حيث الحياة هي الشجاعة المتجددة ولا يبقى للجبان الا موته المتكرر . وفي النهاية يكتب الرحالة كتابه وينشره ، ونقرأه نحن بلغته الاجنبية لنعرف شيئا جديدا عن انفسنا ، لنعلم اين بعضنا منا » .

هؤلاء المغامرون يهربون نحو الأصعب والأشق والأجدى . ولكن لهم مرتكزا يعودون اليه ويقاسون به « فالغربة هي غربة عن مكان ، عن جذور ، وهذا هو جوهر الأمر . الأرض . الأرض

(٢٧) الرواية صفحة ٤٩ .

هي كل شيء . . . يجب أن تكون لنا تحت اقدامنا ارض صلبة ، نحبها ، ونخاصمها ، ونهجرها لشدة ما نحبها ونخاصمها ، فنعود اليها » (٢٨) .

« فلسطين . المستقبل . الحرية . الثلاثة مجتمعة هي المهمة . وهي عملية اخضاع للواقع . ولاننا مقدمون عليها فنحن نتفاءل » (٢٩) .

الدكتور فالح نموذج آخر : « بيوريتاني ، متزمت ، يخشى اللذة ، ولكنه اصر على الزواج بامراة توحي بالحرية والانفلات ، واللذة » هكذا يبدو لوديع : اما فالح نفسه فيقول : « اردت ان ابقى نقيا ، نظيفا ، لانني كنت ارتعد كلما رايت المستر هايد يريد ان يبرز ثناياه الوحشية من خلال وجه الدكتور جيكل . انت « لمى » الفيلسوفة ، كنت وحدة تامة . جمال وجهك وجسمك منسجم مع جمال تفكيرك . كنت اطلب فيك ملجأ لتوزعي وانشطاري . ولكنني انخذلت فيك . كنت جدارا عجزت عن اختراقه » (٤٠) .

انه ايضا هارب ورافض . لعله هارب من نفسه . اميليا فرنيزي هي المرأة الوحيدة التي ايقظت طاقته الهائلة على الحب ، ربما لانها هي التي كسرت الحواجز ، يتفقان على ان تسافر معه على نفس السفينة ، ولكنه يبقيها بعيدة عنه بعناد : دكتور جيكل المتحفظ . وينتهي به الأمر الى الهرب الاكبر والرفض الاكبر : الانتحار . .

« سيقولون : كان جراحا ناجحا ، وزوجته جميلة (وربما اضافوا : وخليلته جميلة) ودخله كبير ، وفي منتصف الاربعين ، اي شيطان اذن اغراه على الانتحار ؟ كانما القضية قضية زوجة ومال ، كانما الحياة يمكن ان ترتقي بما هو خارج عن قواعدها الداخلية لتتفادى حتمية كهذه . حدثني وديع عن ازمة في التاريخ وعودة الى الارض ، وحدثني محمود عن ثورات قيد الدرس والتخطيط . وقضيت عمري باحثا في مثل هذه الازمة وهذه الثورات . ولكن انسانيتي كانت دائما رافضة ، لانها مبتورة ، مشوهة ، مطعونة ، من الداخل ومن الخارج . ارفض زمن القتل . ارفض زمن الخيبة ، ارفض الناس . وها انا اخيرا ارفض الامل . تمنيت لو استعلي على البشر ، على همومهم ، حقاراتهم ، قساوتهم ، ولكنني اخفقت . شيء ما يستطرد بي الى ما اعجز عن ادراك كنهه ، شيء شارد ، تحس به الحواس كلها ، ولكنه يراوغها جميعا . كالزمن . تشعر به ولكنك لا تستطيع الامساك به او حفظه . وهو مع ذلك يلتف حولك ، ويلازمك ، ويداهمك ، ويقهرك ، الى ان تبلغ آخر مداك : التراب » (٤١) .

★ ★ ★

لعل « فكرة الماضي والمستقبل » لم تلح على ضمير عربي بقدر ما الحت على الضمير الفلسطيني . ولا اظنها مصادفة أن الروايتين اللتين تحدثنا عنهما فيما سبق هما لكاتب فلسطيني ، وليست مصادفة ايضا ان نجد رواية مهمة اخرى لكاتب فلسطيني آخر تعالج الموضوع نفسه . وهذه الرواية الثالثة هي « عائد الى حيفا » (بدون تاريخ) لغسان كنفاني . يصور

---

(٢٨) الرواية صفحة ٨٤ ـ ٨٦ .
(٢٩) الرواية صفحة ١٣٢ .
(٤٠) الرواية صفحة ٢١٩ .
(٤١) الرواية صفحة ٢١٤ .

الكاتب رحلة يقوم بها زوجان عربيان الى بيتهما القديم في حيفا ، حين فتحت اسرائيل الحدود بين الضفة الغربية وفلسطين المحتلة على اثر حرب ١٩٦٧ . ليس الحنين الى الوطن القديم هو الدافع الوحيد لهذه الرحلة ، بل هنالك دافع أهم : انهما يلتمسان أثراً من ابنهما البكر « خلدون » الذي فقداه رضيعاً يوم احتل الصهيونيون البلدة . وتكون المفاجأة عندما يعلمان ان بكرهما ربي في البيت القديم نفسه في كنف الزوجين اليهوديين اللذين سكناه . ويكون لقاء درامي بين الابوين والابن الذي لم يرهما قط ، والذي اصبح ضابط احتياط في الجيش الاسرائيلي . وكان الرواية كلها بنيت لتصور ذلك الموقف . فتطرح من خلاله قضية فلسطين من وجهة نظر جيل الشباب الفلسطيني الذي لم ير أرض آبائه ولكنه مصمم على استرجاعها لانه يرى فيها قضية وجوده .

يقول الشاب حين تعرفه « امه » اليهودية بابويه العربيين :

« انا لم اعرف ان ميريام وايفرات ليسا والدي الا قبل ثلاث او اربع سنوات . منذ صغري وانا يهودي . اذهب الى الكنيس والى المدرسة اليهودية وآكل الكوشير وادرس العبرية . وحين قالا لي انني لست من صلبهما لم يتغير اي شيء . وكذلك حين قالا لي ــ بعد ذلك ــ ان والدي الاصليين هما عربيان ، لم يتغير اي شيء ، لا لم يتغير . ذلك شيء مؤكد .. ان الانسان هو في نهاية الأمر قضية » .

ان الشاب يراهما مخطئين لانهما تركا ابنهما الرضيع ولم يحاولا استرجاعه . عشرون سنة لم يفعل الاب خلالها شيئاً ليسترد ابنه : « عاجزون ! عاجزون ! مقيدون بتلك السلاسل الثقيلة من التخلف والشلل ! » هذه هي الحجج التي لقنها منذ صغره . لم تقل له امه اليهودية ان العرب طردوا من بيوتهم ، ومن كان منهم في شوارع حيفا ينتهم وبين الرجوع اليها . لم تقل له انها رات طفلاً عربياً مقتولاً بأيدي الهاجاناه . ولكن الأب لا يدافع . انه لا يرى في هذه الاتهامات لوم ابن مهجور ، بل سخط عدو يبرر جريمته . ليس في الأمر عاطفة . لا ابناء ولا آباء هنا . الام وحدها هي التي تبكي تاثراً لانها لا تفهم ما يقال . اما الأب فانه يوافق تماما على « ان الانسان هو في نهاية الامر ، قضية » ويناقش ابنه البكر الذي اصبح يهوديا وصهيونياً على هذا الأساس :

« انا لا اتحدث اليك مفترضاً انك عربي ، والآن انا اكثر من يعرف ان الانسان هو قضية ، وليس لحماً ودماً يتوارثه جيل وراء جيل مثلما يتبادل البائع والزبون معلبات اللحم المقدد ، انما اتحدث اليك مفترضاً انك في نهاية الامر انسان . يهودي أو فلتكن ما تشاء . ولكن عليك ان تدرك الاشياء كما ينبغي .. وانا اعرف انك ستدرك ذات يوم هذه الأشياء ، وتدرك ان اكبر جريمة يمكن لانسان ان يرتكبها ، كائنا من كان ، هي ان يعتقد ولو للحظة ان ضعف الآخرين واخطاءهم هي التي تشكل حقه في الوجود على حسابهم : وهي التي تبرر له اخطاءه وجرائمه » .

ويشعر الأب بشوق غامض لخالد ، ابنه الآخر الذي تركه في الاردن ، والذي يريد ان يلتحق بالفدائيين لولا أن اباه يمنعه . ويتمنى ان يعودا فيجداه قد ترك البيت ، انه يتساءل ، وهما يهمان بالخروج من بيتهما القديم : ما هي فلسطين الحقيقية ؟ ما هي فلسطين بالنسبة لخالد :

« انه لا يعرف المزهرية ، ولا الصورة ، ولا السلم ولا الحليصة ولا خلدون ، ومع ذلك فهي بالنسبة اليه جديرة بأن يحمل المرء السلاح ويموت في سبيلها ، وبالنسبة لنا ، انت وانا ، مجرد

تفتيش عن شيء تحت غبار الذاكرة ، وانظري ماذا وجدنا تحت ذلك الغبار .. غبارا جديدا ايضا ! لقد اخطانا حين اعتبرنا ان الوطن هو الماضي فقط . اما خالد فالوطن عنده هو المستقبل ، وهكذا كان الافتراق ، وهكذا اراد خالد ان يحمل السلاح . عشرات الالوف مثل خالد لا تستوقفهم الدموع المفلولة لرجال يبحثون في اغوار هزائمهم عن حطام الدروع وفل الزهور ، وهم انما ينظرون للمستقبل ، ولذلك هم يصححون اخطاءنا ، واخطاء العالم كله »(٢) .

★ ★ ★

اما « الآلهة الممسوخة » (١٩٦٠) للكاتبة اللبنانية ليلى بعلبكي فانها تدور حول فكرة « الماضي والمستقبل » على مستوى العلاقات الفردية . ما الذي يجمع بين ميرا بنت الثانية والعشرين ونديم استاذ التاريخ الذي جاوز الاربعين غير الجوار في المسكن وصبوة الكهل الى الشباب والراحة الغامضة التي تجدها صبية حين تلوذ برجل في عمر ابيها ! ان كليهما يصارع شياطين الماضي . ميرا تعيش مع فكرة ابيها الذي مات بالسكتة القلبية . تعتقد انها ستموت فجأة مثله . ان الرجل الميت لا يزال سيد البيت ، لا يزال يحكمه من صورته المعلقة على الجدار ، تجلس الام كل يوم الى هذه الصورة ، تخاطبها كلما حزبها أمر ، ككاهنة اله وثني . اما نديم فيعيش مع فكرة ان زوجته « خذلته » لقد كان له ماض حافل مع النساء . ولعب . وحلم ببيت متواضع وامرأة وفية لا تدعو الرجال لزيارتها لانه يرضي كل حاجاتها ورغباتها . وتخيل نفسه ابا سعيدا لابناء كثيرين . ولكن « عايدة » خذلته ، لم تكن ولودا .

كلاهما كان في حاجة الى الآخر . كانت الفتاة تميل الى الكهل عهد صباه . وكان الكهل يحررها من عبوديتها للاب . والزوجة المهجورة حيلت ، انتهزت لحظة سكر والزوج يهذي باسم ميرا فقادته الى الفراش واخذته بين ذراعيها « كطفل مريض » . والفتاة شفيت من خوف « القيمة البنفسجية » التي ستحطها بعيدا كما حطت اباها ، فعرفت المرح ، واحبت شابا يقاربها في العمر ، واتفقا على الزواج

تقول لاخيها هاني :

« ارغب ان ابدأ الحياة بقبل رجاء . وانا ايضا ارغب ان امارس كل هنيهات يومي : النهار والليل . فانا مللت هذا السرير . مللت النوم الساعة التاسعة . مللت المكتب . مللت جسدي المحنط . انا اود ان ابدل . ان ابدل . ان ابدل . والآن قد قررت ان احقق هذه التغييرات مع رجاء » .

ويقول هاني :

« وانا ايضا قررت .. قررت السفر الى خارج البلاد لاتخصص ، فانا اكاد اختنق هنا . الشوارع نحيلة متشابهة قزمة ، فتبقى هذه الابعاد الزرقاء المترامية فوقنا وتحتنا كانما العالم سماء فقط وبحر . ونحن برفش نجتر احاديثنا ، وتدوي فوق جثث اعمالنا . ونعيد ترديد نكاتنا ونضحك لها في كل مرة » .

---

(٢) الرواية صفحة ٥ .

وتناجى الام زوجها المطل عليها من فوق الحائط :

« اسمع يا حبيبى ، خمس وعشرون سنة وانا سجينة غرفة احرسهما فيها ، اسليهما ، اشاركها المرض والبكاء والضحك والجوع والشبع .. ويصممان الآن على تركى . ماذا افعل يا حبيبى ماذا افعل ؟ » .

واذا لا تسمع جوابا ، تكرر :

« اجبنى ماذا افعل ؟ »

ويهمس هانى :

« ميرا ، هل الصورة تتكلم ؟ »

وتصيح ميرا :

« وهل الاموات يحيون ؟ »

ويشتد غضب الام ، فتقذف الصورة بالمزهرية ، ولا تقنع حتى تنزل المستبد القديم عن مكانه ، وتضعه على الأرض . لكأن الكاتبة تصور انقلابا سياسيا (٤٢) .

ولكن بينما تفتح الحياة ذراعيها للفتاة التى محت صورة الماضى من خيالها ، يحيط الذبول والفناء بالكهل الذى ظل متشبثا بماضيه وصبواته وخيلائه ، لقد ماتت عايدة فى اثناء الولادة ، وطرح الطفل فى اوعية زجاجية يطلب الاوكسجين ، وهجرت ميرا البناية ، ولم يبق لنديم من سلوى الا معاقرة الكأس ، حتى لا يستطيع ان يفتح عينيه ولا ان يرى النور :

« مشت المرأة صوب (الجوك بوكس) وانحنت تفتش عن رقم اسطوانة . ودارت المقاعد فى راس نديم . والمرأة . والجوك بوكس . والطاولات والقنانى . والسقف .. ! ووقفت امام واجهة الزجاج الفسيحة فى غرفة الأطفال علىّ اعرف طفلى ، لكن الطبيب ربت على كتفى وسألنى : هل تريد ان تلقى نظرة على طفلك ياسيدى . انه فى علبة زجاج يستكمل نموه الطبيعى ، فصرخت فى وجهه : لا . لا . وهذه المرأة تنظر الىّ بعطف .

وانطلق من صندوق النغم لحن قديم . ناعم . حنون . وعادت المرأة ، ووقفت خلف البار ، وتحسست بأصابعها البراقة راس نديم المطروح على الخشب وسألته :

الا تنوى مغادرتنا الليلة يا سيدى ؟ الى اين تذهب ؟

فحاول ان يفتح عينيه لينظر اليها ، لكنه نزل عن الكرسى ، واسند ظهره على البار ، والمرأة خلفه ، وغمغم وهو يفتش عن الباب بعينيه :

الى اين اذهب ؟

فهزت المرأة كتفيها ضجرة :

وكيف تريدنى ان اعرف انا الى اين يجب ان تذهب انت ؟

---

(٤٢) الرواية صفحة ١٧ .

وسحب جسده معه ، سحبه على طرف طاولة . على كرسي . على حائط . على الباب . على عمود كهربائي في الشارع . على ذراع احد المارة .. على زاوية مقهى (لاباريت) . وصاح على رصيف المقهى ، ينشر ذراعه على عينيه « الضوء . الضوء الفاجر . الضوء في هذه المدينة السافرة يعميني ! .

وانزلق ، في شـارع صغير مظلـم «يتلوى » (٤٤) .

★ ★ ★

ثالثا : الحضور الفردى :

ثائر محترف ـ ستة ايام

ما دور الفرد في التحـولات الكبيرة التي تجرى في العالم العربي ؟ تساؤل كان لا بد ان يثور ، نابعا من الواقع نفسه ، ومتأثرا بالفكر الوجودى الفرنسي على الخصوص . اتضح هذا التأثير في عدد من الاعمال الروائية نختار منها هاتين الروايتين : « ثائر محترف » لمطاع صفدى ، و « ستة ايام » لحليم بركات . وكلتاهما نشرت في بيروت سنة ١٩٦١ ، وبينهما اختلاف غير يسير في الاسلوب ، ولكنهما تمثلان معا ذلك الجانب من ازمة الضمير العربي ، الذى نراه مرتبطا بصراع الحضارات ، بسببين : السبب الاول هو مناهضة الاستعمار ، والسبب الثاني هو الاقتباس من الفكر الغربي . ويظهر التشابه بين الروايتين في نموذج البطل الوجودى الذى يلتزم بقضية عامة من خلال شعوره بحريتـه الفردية ، ولكن الثورة عنده اشمل واعرض مما تكافح الجماهير من اجله . « كريم » الثائر المحترف . يقرر ان الثورة اكبر من المبادىء : الثائر ثائر فحسب (٤٥) . وهو يكره « صوت البوق العام » يكره فكرة الكتل والقيادات . لقد ذهب الى بيروت ، بعد ان خاض ثورات كثيرة ، « في اى مكان من الارض العربية يسيل عليه دم احمر » ، في فلسطين ودمشق والجزائر ، وهو الآن مرهق ، يريد ان يعيش ، ان ينغمـر في الزحام ، وان « يعيد النظر » في كل شيء . ولكن كنعان ، احد رفاقه القدماء ، يحاول ان ينتزعه من عزلته ويعيده الى الصف : « انه يتحدث عنهم جميعا . انه فقد ذاته من قديم واصبح هو الكل . انظر الى عينيه جيدا . انه لا يراني كما انا ، ولكنه يرى في هذا الجزء من الكل الآخر ، الذى عليه ان يهديه . انه انسان هداية كبرى ، فاحترس منه يا كريم . هذا رجل ينطق دائما باسم التاريخ ومراحله الفاصلة . انه لا يبدأ حديثه الا بهذه العبارة (ان منطق المرحلـة التاريخية يفرض ...) أليست هذه نبوة عظمى ذات دين آخر ؟ » (٤٦) .

كريم يكره الافكار الجاهزة والشـعارات الكبيرة . ان اصدقاء كنعان من شباب الجامعة يحيطون به ، يسألونه عن رأيه في كل شيء ، ولكن :

« ... انا نفسي قد تحولت الى سؤال كبير ، يتأرجح على الارض ، يودون ثقة ، وكيف امنحها لهم من هذه الصلادة ، التي تيبست عليها نفسي . ان اصواتهم تكاد ترتطم بهذا الفراغ الصلد لم ترجع اليهم رنينا أجوف ، فقد حرارة النبرة الانسانية الاولى ، التي انطلقت منها .

---

(٤٤) الرواية صفحة ١٨ .
(٤٥) الرواية صفحة ٢٥ .
(٤٦) الرواية صفحة ١١٧ .

لم اعد استطيع ان القى اليهم بأفكار جاهزة . انني احاورهم قليلاً ثم لا البث ان اتخذ دون ان يدروا موقف السائل . فالقى اليهم بأسئلة تتابع حتى تخلق اثارة اعمق فى نفوسهم . هؤلاء الشباب مهما صفت نفوسهم الا انهم ماخوذون بالشعارات الكبيرة التي تغطى لافتات الشوارع واعمدة الصحف . ولكن ... ماذا لو جعلت الكلمات الكبيرة تختفى من عالمهم ، وان تعود بهم نفوسهم الى مقرها الاول ، حيث يرتج كل شيء .. لا اريد . كيف يمكنني ان انقل اليهم هذا الداء ، دائى انا . فلأتركهم على مفترق الطرق . ولكنهم يملكون الآن على الاقل ارادة اقرب الى الاصالة والاخلاص للبحث ، انهم الآن لا يبحثون عن تصنيف لهم ، ولكنهم ربما بحثوا فى المستقبل عن اساس كل تصنيف » (٤٧) .

وهو يجد نفسه منغمساً فى احداث لبنان سنة ١٩٥٨ ، لا يستطيع الا يلتزم ، ولكن جهده مقصور على نقل الاسلحة الى الثوار . وفيما عدا ذلك هو يتجول بين المقاومين فى الاحياء الشعبية الثائرة ، او يتردد على علب الليل التى لم تغلق ابوابها فى بيروت ، يراقب هناك ، كما يراقب بين المقاومين ، محاولات الانسان لتحرير نفسه من اوهامه عن نفسه .

وبينما يتحدث كنعان عن الخيانات وتعدد القيادات ، يتحدث كريم عن ثورة الافراد :

« اننا نحن العرب كنا فى حاجة دائما الى ثورات الافراد من خلال ثورة الجماعة » .

ثورة الافراد « هى تلك الثورة التى تستمر وتستمر حتى تنسى لم كانت ، ولاى شيء هى تسعى ، ثورة من اجل حرية القلب ... ثورة بدون قيادة عسكرية وجبهات ولكنها هى التى تمد كل جبهة بمثوبتها الانسانية الدائمة فى وقت الحاجة ... الثورة ليست مفروضة لتخرج لنا بطلاً ... انها تجربة البطل امام ذاته اولاً » (٤٨) .

وبينما هما يتناقشان يأتيهما نبأ شاب صغير اصيب اصابة خطرة . منذ عرف كريم هذا الشاب « غابى » شعر انه يحاول ان يثبت رجولة ضائعة من هيئته الخارجية . ويقول له كنعان : « اهذا ما كنت تعنيه بقولك ان على الشاب منا ان يكتشف ثورته الذاتية اولاً ؟ اننى افهم الآن . انه لا شيء يعدل قيمة الدم المسفوح » .

ان بعض ملاحظات كريم تبدو لنا ذكية وصادقة ، ومع ذلك فان كثيراً من اقواله وافعاله تدل على انه وجودى غير ناضج ، بل مجرد انسان نرجسى . لا جرم اننا نعجب حين يحدثنا من السلام الذى يحتويه اذ يجد نفسه فى حى قديم فى بيروت او دمشق او بغداد او مراكش .

« ههنا ان سقطت فجأة على الرصيف لن ابقى وحيداً حتى تصل سيارة الاسعاف . سوف تمتد الاف الايدى ووراءها الاف الالسنة تلهج بالادعية . ههنا سلطة القدر تقبع وراء كل حجر عتيق ، وراء كل نفس متهيبة ، وراء كل جبهة متواضعة » (٤٩) . ولكنه لا يلبث ان يهرب منهم . ان التعالى الوجودى الحقيقى امر فوق قدرته .

★ ★ ★

---

(٤٧) الرواية صفحة ١٤٢ .
(٤٨) الرواية صفحة ٢٨٠ .
(٤٩) الرواية صفحة ١٠٨ .

و « سهيل » في « الايام الستة » نموذج شبيه بكريم . انه يراقب الناس كثيرا ويراقب نفسه قليلا . لقد انذر الاعداء مدينته « دير البحر » ان تستسلم او تمسح عن وجه الارض وفي موجة الحماسة التي سادت الاجتماع العام خطب سهيل وقال ما ارادت الجماهير ان يقول . ولكنه لم يلبث أن انسل من الزحام ووقف مستندا الى السنديانة الكبيرة عند شاطيء البحر يحدث نفسه :

« دير البحر فيفساء . ماذا يشده اليها ؟ ماذا يشده الى الخوف والجهل والفقر والتناحر والفوضى والتكالب ؟ اينها البلدة الموزعة . المراة التي تلبس البنطلون تقف الى جانب المراة المحجبة بعباءة سوداء سميكة . الواحدة منهما تتجاهل الاخرى . تنفصل عنها . فسيفساء ــ السجن يقوم بين بيت الله والمدرسة . لمياء تكره ان يقال انها من دير البحر فتحبس نفسها في البيت تصغى لفاجنر وشوبان وارمستر وتغ منتظرة الفرج عندما يموت والدها فترثه وتتحرر من استبداده . اما جارها فريد فيحس ان كل نقطة من دمه هي لدير البحر فتهدر في وجوده عاصفة من المحبة لترابها والبغض لاعدائها . لمياء لاتعرف فريد . فيفساء اينها البلدة الموزعة . هو نفسه يعيش في عائلة متنافرة . يصرف امواله على الموسيقى والكتب والنساء ، بل صرفها ، بينما يكدسها عمه في مكان مجهول ، ويأكل ويشرب وينام ويسير حافيا من اجلها . عمه الآخر نذر لله . هو نذر نفسه لا يدرى لاى شيء . يغترب احيانا ، واحيانا يحس ان الحياة رائعة . يكفى ان يكون فيها موسيقى وكتاب وامرأة ونقاش . فسيفساء . خليط غريب من البشر يحيط به . رغم هذا يشعر احيانا انه يحبهم حتى ليود ان يعطيهم شيئا يوحد بينهم ويجعلهم كائنا حيا . صدره يمتلىء برائحة العرق والعطر . بالمحبة والانانية . باليأس والامل ، بالهرب والتحدى ، بالموت والحياة . خيط غريب يفصل بينها ، لا يقدر ان يأمل او ييأس . لا يقدر ان يضجر او يستقر . انه في تمزق ابدى » (٥٠) .

هذه مدينة ممزقة منقسمة على نفسها . تدعى انها توحدت لتواجه الاعداء . تعيش على الاوهام وتمنى نفسها الامانى . يتدرب شبابها على استعمال البندقية وكل اعتمادهم على الدولة الشقيقة ان تمدهم بالسلاح وعما قريب بالجيش . الذين ذهبوا لاحضار الدفعة الاولى من السلاح قتل أكثر من نصفهم . المدينة تقيم لهم جنازة شعبية ضخمة وعبدالجليل الديماجوجى الارهابى الذى اودعت لديه الأموال للجهاد يهرب بها . وأيام الانذار الستة تمضى ودير البحر لم تفعل شيئا . ان امة كبيرة ستهلك » .

اما سهيل فيشترك في التدريب ليتغلب على الضجر . ويصارح فتاته بحبه ويصل معها الى آخر المدى لانه قد يموت هذا الاسبوع . وقد تموت هي . هذه هي حربهما المنتصرة ، فقد هدما أسوار التقاليد ودكا القلاع . وليتغلب على الضجر يذهب موفداً من المجاهدين الى الدولة الشقيقة فيؤسر في الطريق . ويعذب ليعترف . وفي اليوم السادس يأمر الضابط بوقف التعذيب. ويصعد به الى سطح السجن . ويشير الى مكان بعيد الى الشمال :

« ــ ترى النيران هناك ؟

ــ اراها .

---

(٥٠) الرواية صفحة ١٢ ـ ١٣ .

ـ تعرف ما هى ؟ أقصد تعرف أين هى ؟

شىء ما انخطف فى صدره . الزبد يغمر العالم . هذه دير البحر . انها تشتعل . النيران تمتد فى خط طويل ، تستدير عند الشاطىء وترتفع صوب القمة البيضاء . الدخان يرتفع باحمرار ، يسود .. يسود .. ثم يترمد .. يترمد .. لا يتلاشى . غيوم من الدخان يحملها الهواء البحرى الى القمة . لم يقل شيئا . لا يستطيع . يحدق . الريح تهب من البحر ، تدور على نفسها . تحمله وترميه فى واد صخرى فى ظل شوكة . عويل يتراكض مع أنين البحر .

ـ فهمت لماذا لم تعد بحاجة الى اعترافك ؟

... الدخان يتصاعد .. يتحول الى غيوم سوداء . الغيوم والرماد . الرماد يتحول الى غيوم . التراب يبتهل للغيوم والرماد . شىء يتقلص فى وجوده . ستة أيام بلا شجر . ماذا يفعل غداً ؟ الغيوم والرماد » (٥١) .

ستة أيام بلا ضجر ! ان الحلم الوجودى الرهيب لا يزال يحمل بشارة بالخلاص : « الرماد يتحول الى غيوم ، والتراب يبتهل للغيوم والرماد » . سينزل المطر ، وسيخصب الرماد الأرض . والبلاء الأكبر ليس هو الهزيمة والدمار ، ولا هو الضجر ، انما هو الجمود وفقدان الهدف .

* * *

رابعا ـ الموقف النقدى :

رجال فى الشمس .

الى اى حد كان العرب انفسهم مسئولين عن النكبات التى حلت بهم فى فلسطين ؟ تساؤل لم يزل يطرح نفسه طوال الفترة التى نتحدث عنها ، داعيا الانسان العربى للتفتيش فى أعماقه ، ومراجعة موقفه . ولا شك ان الجوانب الثلاثة التى تناولناها حتى الآن من ازمة الضمير كانت تنطوى على تفتيش فى الاعماق ومراجعة للموقف . ولكن الرواية العربية لم يفتها أيضاً ان تسجل حالة اللامبالاة التى كانت سببا مباشراً فى وقوع النكبة واستمرارها . ورواية غسان كنفانى « رجال فى الشمس » (١٩٦٣) نموذج ممتاز لهذا التسجيل . انها تصور محاولة لثلاثة لاجئين فلسطينيين للتسلل من الاردن الى الكويت ، عن طريق العراق . لكل منهم قصة مختلفة ، كهل ظل عشر سنين ينتظر ان يعود الى داره ومزرعته ، فلما طال الأمد وضجرت اسرته من ضيق الرزق لم يجد بداً من السعى لحياة اخرى . وشاب يلح عليه عمه فى البحث عن وسيلة للكسب ، حتى يستطيع ان يتزوج ابنة العم التى غدت مخطوبة له منذ ولادتها ، لأنهما جاءا الى الحياة فى يوم واحد ، وهو ـ بعد ـ يجب أن يرحل على كل حال لأنه متهم بالتآمر على نظام الحكم فى البلد الذى يقيم فيه . وصبى فى السادسة عشرة توقف اخوه الاكبر عن معونة الاسرة ، وطلق ابوه امه لانه وجد زيجة اخرى تضمن له حياة اكثر استقراراً . كل من الثلاثة له شخصيته المتميزة ، وله احلامه الخاصة . الشيخ مزارع أصيل ، عاشق للأرض ، يحلم بأن يبنى ولو غرفة ، وتكون له ولو بضع شجرات من أشجار الزيتون . ولكنه يتهيب السفر ، ويخشى الا تكون

---

(٥١) الرواية صفحة ٢٣١ .

لديه القدرة على احتمال مشاقه . والشاب ساخط على عمه ، ساخط على سائق الشاحنة الذى زعم له انه سيحمله من الاردن الى بغداد بعد ان اخذ منه عشرين ديناراً ، ثم تركه فى وسط الطريق . من اجل ذلك هو حريص على الا يخدع مرة اخرى فى الرحلة من البصرة الى الكويت . والصبى غلام ساذج ، شعر فجأة بانه اصبح مسئولاً عن اسرة ، فهو يحلم بأن يعوض امه عن خيانة زوجها ، وخيبة املها فى ابنها الاكبر ، ولانه صبى فهو يندفع الى ابعد مما تطيق قوته ، ويتورط فيما لا يتورط فيه الرجال . هم جميعاً مضطرون ان يلجأوا الى سمسار بدين صاحب مكتب ، يتولى تهريب طالبى العمل من امثالهم ، كل بعاكسه بطريقته ، لتخفيض الاجر ، او تأجيل دفعه حتى يصلوا الى الكويت ، ولكن الرجل البدين يعاملهم معاملة قاسية مهينة ، وبينما يخبرهم ان عليهم ان يمشوا فى الصحراء ست ساعات او سبعاً ، يقول : « ان هذه المروحة الملونة تطير الاوراق من امامى ، ولكن دونها ليس بوسعى ان اتنفس » .

يلتقطهم فلسطينى آخر ، يعمل سائقاً لشاحنة ماء يمتلكها رجل ذو نفوذ ، فهى مصرح لها بأن تعبر الحدود . رجل غامض ، يسمى « ابا خيزران » لانه يشبه الخيزران فى متانته ومرونته ، ولكنه يحمل مأساته الخاصة التى لا يستطيع ان يصرح بها لاحد ، فقد عمل فى المقاومة فى سنة ١٩٤٨ ، واصيب ، ولم يكن بد لانقاذ حياته من ان تجرى له جراحة خرج منها لا يصلح لامرأة . يعرض على مواطنيه الثلاثة مشروعاً : سيحملهم فوق خزان الماء ، حتى اذا اصبحوا على بعد خمسين متراً من نقطة الحدود الاولى نزلوا الى داخل الخزان ، سيكون الخزان حاراً كالجحيم ، ولكنهم لن يلبثوا الا خمس دقائق ، ريثما يجتاز النقطة ، وبعد خمسين متراً اخرى يصعدون الى فوق . ويكررون « المسرحية » عند نقطة الحدود الثانية .

كانت تجربة الهاربين الثلاثة قاسية فى المرة الاولى ، عندما هبطوا من فوق الخزان واستلقوا بجانب عجل السيارة كان الاعياء قد بلغ منهم . اما عند النقطة الثانية فقد كانت تنتظرهم مفاجأة :

« لم يكن ثمة غير سيارة او سيارتين واقفتين فى طرف الساحة الكبيرة بالانتظار ، كان الصمت مطبقاً بكثافة الا من اصوات هدير مكيفات الهواء المثبتة على كل الشبابيك المطلة على الساحة ، ولم يكن هناك سوى جندى واحد واقف فى كوخ خشبى صغير يقع الى جانب الدرج العريض .

ارتقى ابو الخيزران الدرج مسرعاً واتجه الى الغرفة الثالثة الى اليمين ، وفور ان فتح الباب ودخل أحس ، نتيجة للنظرات التى انصبت عليه من قبل الموظفين ، ان شيئاً ما سوف يحدث ، الا انه لم يتباطأ ودفع اوراقه امام الموظف السمين الذى كان يجلس فى صدر الغرفة .

ــ ها ! ابو خيزرانة !

قال الموظف وهو ينحى الاوراق من امامه بلا مبالاة متعمدة ويكتف ذراعيه فوق الطاولة الحديدية :

ــ اين كنت كل هذا الوقت ؟

قال ابو الخيزران لاهثاً :

ــ فى البصرة .

سأل عنك الحاج رضا اكثر من ست مرات.

ــ كانت السيارة معطلة .

ضج الموظفون الثلاثة الذين يشغلون الغرفة بصخب فالتفت ابو الخيزران حواليه حائرا ثم ثبت نظره على وجه الرجل السمين :

ـ ما الذي يضحككم في هذا الصباح ؟

تبادل الموظفون النظر ثم انفجروا ضاحكين من جديد ..

قال ابو الخيزران متوترا وهو ينقل قدما ويضعها مكان الاخرى :

ـ والآن يا ابو باقر .. لا وقت لدي للمزاح .. ارجوك .

مد يده فقرب الاوراق الى امامه ، الا ان ابا باقر عاد فنحى الاوراق الى طرف الطاولة وكتف ذراعيه .. ..

ـ والآن كن عاقلا" يا ابا خيزران .. لماذا تستعجل السفر في مثل هذا الطقس الرهيب ؟ الغرفة هنا باردة وسوف اطلب لك استكانة شاي ... فتمتع بالنعم ! .. ..

ـ لا تكذب يا ابا خيزرانة .. لا تكذب .. الحج رضا حكى لنا القصة من الألف للياء ..

ـ اية قصة ؟

نظر الجميع الى بعضهم فيما انقلب وجه ابي الخيزران الهزيل فصار مبيضا من فرط الرعب واخذ القلم يرتجف في يده .

ـ قصة تلك الراقصة .. ما اسمها يا علي ؟

اجاب علي من وراء الطاولة الفارغة :

ـ كوكب .

ضرب ابو باقر طاولته بيده واتسعت ابتسامته :

ـ كوكب ! كوكب ! يا ابا خيزران ، يا ملعون .. لماذا لا تحكي لنا قصصك في البصرة ؟ تمثل امامنا انك رجل مهذب ، ثم تمضي الى البصرة فتمارس الشرور السبعة مع تلك الراقصة .. ..

ـ تذهب الى البصرة وتدعي ان السيارة قد تعطلت .. ثم تمضي مع كوكب ... ...

ـ في المرة القادمة سأذهب معك الى البصرة اتوافق ؟ ...

... عندما بلغ المكان المأمون كانت قد مضت احدى وعشرون دقيقة ، كان الثلاثة جثثا هامدة .

القى الجثث الثلاث قرب اكوام القمامة خارج المدينة النائمة ، كي تكتشف في الصباح وتدفن باشراف الحكومة . وانطلق بسيارته مجتهدا ان يشوش الاثر ، ثم تذكر شيئا فاوقف السيارة ، وعاد فاخرج النقود من جيوبها ، وانتزع ساعة الصبي . وحين كان يهم بالصعود الى السيارة ثانية تفجرت فكرة مفاجئة في راسه . اراد ان يطردها ولكنها بقيت هناك ، كبيرة داوية ضخمة لا تتزعزع ولا تتوارى . وفجأة لم يعد بوسعه ان يكبحها ، فانزلقت من راسه وتدحرجت على لسانه : « لماذا لم يدقوا جدران الخزان ؟ » .

وفجأة بدات الصحراء كلها تردد الصدى :

— لماذا لم تدقوا جدران الخزان ؟ لماذا لم تقرعوا جدران الخزان ؟ لماذا ؟ لماذا ؟ » .

كان الكاتب اراد بهذه الرواية ان يقول : « هاكم نكبة فلسطين ، هاكموها فى الواقع الملموس ، بعيداً عن الخطب والشعارات : استكانة وتسويف ولا مبالاة . و « الدق على جدران الخزان » رمز لمجابهة النكبة بالرفض والثورة بدلاً من العجز والاستسلام » (٥٢) .

* * *

خامسا — التساؤل الميتافيزيقى :

الشحاذ .

لعلنا لو لم نقف عند انشغال نجيب محفوظ فى الثلاثية بمشكلة الصراع بين الايمان والعلم ، بوصفه صورة من صور الصراع بين الحضارة العربية والغربية ، لكان حديثنا عن التساؤل الميتافيزيقى هنا ، كمظهر من مظاهر ذلك الصراع ، حديثا مقحما . فالصلة بين التساؤل الميتافيزيقى الذى نعده مظهراً ، والصراع الحضارى الذى نعده اصلاً ، قد لا تظهر بوضوح لقارىء « الطريق » (١٩٦٤) او « الشحاذ » (١٩٦٥) وقد اخترنا ان نقف هنا عند الثانية لانها تبدو امتداداً للثلاثية ، لولا اختلاف الاطار المكانى الذى يكون عنصراً هاما من عناصر الثلاثية . ولكن نجيب محفوظ كان يستطيع — لو شاء — ان يصل حلقة عمر ومصطفى وعثمان باحمد واصدقاء احمد .

فعمر يبدا من هناك بالضبط :

« واندفعنا برعشة حماسية الى اعماق المدينة الفاضلة . واختلت اوزان الشعر بتفجيرات مزلزلة . واتفقنا على الا قيمة البتة لارواحنا . واقترحنا جاذبية جديدة غير جاذبية نيوتن يدور حولها الاحياء والاموات فى توازن خيالى لا ان يتطاير البعض ويتهاوى الاخرون . وعندما اعترضتنا دورة فلكية معاكسة انتقلنا من خلال الحزن والفشل الى المقاعد الوثيرة ، وارتقى العملاق بسرعة فائقة من الفورد الى الباكار حتى استقر اخيرا فى الكاديلاك ، ثم اوشك ان يغرق فى مستنقع من المواد الدهنية » (٥٣) .

هذه هى قصة الشاب الثورى الذى شعر ان المجتمع لم يعد محتاجا لثوريته فانصرف الى تحقيق النجاح فى الحياة ، واصبح محاميا من المشهورين ، واقتنى عمارتين ، وعاش فى ترف . ولكنه يجد نفسه فجاة يتساءل عن قيمة هذا كله ..

كيف بدا هذا التساؤل ؟

« من الصعب ان احدد تاريخا او اقرر كيف بدا التغير ، لكننى اذكر انى كنت مجتمعا

---

(٥٢) انظر : صبرى حافظ : نكبة فلسطين فى الرواية العربية المعاصرة (مجلة الآداب — ابريل ١٩٦٤) .

(٥٣) الرواية فصل ٢ .

بأحد المتنازعين على أرض سليمان باشا . وقال الرجل : انا ممتن يا اكسلانس ، انت محيط بتفاصيل الموضوع بدرجة مذهلة حقيقة باسمك الكبير ، وان املى فى كسب القضية لعظيم ، فقلت له : وانا كذلك . فضحك بسرور بيّن واذا بى اشعر بغيظ لا تفسير له ، وقلت له : تصور ان تكسب القضية اليوم وتمتلك الأرض لتستولى عليها الحكومة غداً . فهز راسه فى استهانة وقال : المهم ان نكسب القضية ، السنا نعيش حياتنا ونحن نعلم ان الله سياخذها ؟ فسلمت بوجاهة منطقه ولكن ذهل راسي بدوار مفاجىء واختفى كل شىء » .

اهو الخوف من الموت اذن ؟ ولكن ضجره يمتد لكل شىء . فبعد العمل يأتى الحب . « والداء الذى زهدنى فى العمل هو الذى يزهدنى فى زينب . هى القوة الكامنة وراء العمل . هى رمزه . هى المال والنجاح والثراء واخيراً المرض » (٥٤) .

ويروح يبحث الأمر مع صديقه ورفيق عمره مصطفى . أتراه ضجراً لانه كبت نزعته الفنية هذه السنين الطوال ، فقد كان فى مستهل شبابه شاعراً ؟ ولكنه يجيب : « لا ليس الفن ، ربما هو ما نلجأ بسببه احياناً الى الفن » ها هو ذا يلف ويدور . يريد ان يبحث عن السر الاعظم . السر المتعالى فوق كل عرض زائل . فوق النجاح ، والثروة ، والحب ، والاسرة ، والصداقة . ولكن كان عليه ان يجرب كل شىء . لقد طمأنه الطبيب على صحته ، فاستبعد المرض الجسمى . وقال له صديقه لعله عرض من امراض السن الحرجة ، تبرير فلسفى لجريمة الزنا . فاتخذ عشيقة . وذهبت النشوة الاولى وبقى المرض راسخاً لا يريم . وغير وبدل . وكرر النشوة حتى كرهها . وذات ليلة يسأل معشوقته الاولى عن موقفها من الله . فتجيبه بغير اهتمام : اومن به . فلا يزال يلح عليها حتى يضجرها . ثم ينطلق بسيارته وحده الى الطريق الصحراوى . لم يكن متعوداً ذلك . كان له كل ليلة امرأة .

« وقال ان خروجه وحده هذه الليلة يعتبر تطوراً ذا شان . ثم اوقف السيارة فى جانب من الطريق المقفر وغادرها الى ظلمة شاملة . ظلمة غريبة كثيفة بلا ضوء انسانى واحد . لا يذكر انه راى منظراً مثل هذا من قبل ، فقد اختفت الأرض والفراغ ووقف هو مفقوداً تماماً فى السواد ، ورفع راسه قبل ان تالف عيناه الظلام فرأى فى القبة الهائلة آلاف النجوم عناقيد واشكالاً ووحداناً . وهب الهواء جافاً لطيفاً منعشاً موحداً بين اجزاء الكون . ويعدد رمال الصحراء التى اخفاها الظلام . انكتمت همسات اجيال من الالام والآمال والاسئلة الضائعة . وقال شىء انه لا الم بلا سبب وان اللحظة الفائتة الخاطفة يمكن ان تمتد » .

انها رؤيا كرؤى القديسين . وقال لنفسه : هذه هى النشوة . اليقين بلا جدل ولا منطق . انفاس المجهول وهمسات السر . الا يستحق ان ينبذ كل شىء من اجله ؟ (٥٥) .

وخرج أحد رفاقه القدماء من السجن . وحدثه عن ايمانهما القديم . ولكنه اليوم رجل آخر . ويعتزل العالم فى بيت ريفى ، ويروح يستنطق الصمت . ولكن رفيقه ـ عثمان ـ يجيئه وهو بين النوم واليقظة والذهول . هناك احداث تتطلب ان يكون بين اسرته . فقد تزوج عثمان ابنته الكبرى ، والبوليس يطارده الآن . ولا بد ان يقبض عليه ان عاجلاً او آجلاً . ولكن المطاردين

---

(٥٤) الرواية فصل ٥ .

(٥٥) الرواية فصل ١٣ .

لا يمهلونهما ، ويصاب عمر برصاصة في كتفه ،ويحمل جريحاً في سيارة ، ومعه عثمان بين حراسه ، « وخامره شعوره بأن قلبه ينبض في الواقع لا في حلم ، وبأنه راجع في الحقيقة الى الدنيا » .

انها المصالحة مرة اخرى . ولكن كم كان الطريق شاقاً هذه المرة !

★ ★ ★

سادسا ـ ملاحظات حول الشكل :

الروايات التي حللناها هنا جميعها تتصرف تصرفاً ملحوظاً في البناء او الاسلوب التقليديين، الا انها تتفاوت في ذلك . فمن حيث البناء نجد ثلاث طرق : طريقة تتخلص الى حد بعيد من الترتيب الزمني للحوادث ، وتستبدل به بناء يعتمد على الكشف التدريجي لحوادث معلومة سلفاً : تنفرد بهذا البناء رواية الطيب صالح « موسم الهجرة الى الشمال » . فقتل جين موريس ومحاكمة مصطفى سعيد خبران معلومان منذ الفصل الثاني ، ولكننا لا نعرف كنه العلاقة بينهما الا في الفصل التاسع . وهذا القول يصدق على سائر الاحداث والاخبار التي تتعلق بحياة مصطفى سعيد . ويستتبع هذا البناء الانتقال في الفصل الواحد من حادثة الى حادثة دون مراعاة الترتيب الزمني . ولكن ثمة قصة اخرى في هذه الرواية ، وهي قصة الراوي نفسه وعلاقته بالشخصيات الاخرى في القرية وخصوصاً مصطفى سعيد ثم ارملة مصطفى سعيد . وهذه تسير سيراً زمنياً مطرداً وتتداخل مع القصة الاولى . اي ان القصة الثانية تقدم الهيكل الزمني الذي الفه قارىء الرواية ، ولكنها لا تقدم هذا الهيكل فحسب ، بل تؤلف مع القصة الاولى كلاً متماسكاً ، كما رأينا في تحليلنا الفكري للرواية . ولولا ذلك لكانت الرواية عملاً فاشلاً . ولكن لماذا تزاوج الطيب صالح بين البنائين ؟ يبدو انه يؤمن بان البناء الاول هو الاكثر فنية ، فهو يتبعه ايضا ـ ولو بشيء من الحذر ـ في « عرس الزين » . والواقع ان هذه الطريقة في البناء ليست الا تطوراً لطريقة الاسترجاع او « الفلاش باك » ، ومن ثم فان الكاتب يستطيع ان يعمد الى نوع من البناء وسط بينهما . ولكن هل يجوز ان نطلق القول بان بناء ما هو اكثر فنية من بناء آخر ؟ هذه قضية اكبر . وقد سبق ان اوضحت في مقدمة هذا البحث اننا لا ينبغي ان ننظر الى الشكل الجديد او المعاصر في الرواية على انه مطلوب لذاته . ولكن هذا لا ينفي القول بان الشكل المعاصر اكثر تقدماً ، او اكثر فنية . انما يعني فقط اننا اذا قلنا عن شكل ما انه اكثر فنية فذلك يستتبع ، بالضرورة ، ان تكون الفكرة اكثر تعقيداً . قد يعترض عليك سامع ضعيف الذكاء اذا القيت اليه قصة دون أن تراعي الترتيب الزمني للاحداث ، أو اذا رآك تتناول موضوعاً ما ، ثم تتركه ، ثم تعود اليه مرة اخرى بصورة مختلفة . ولكن السامع الذكي لن ينكر عليك ذلك اذا اتبعت ترتيباً متفقاً مع حركة عقلك ـ او عقله . **والامر الذي لا شك فيه ان الرواية المعاصرة تتطلب قارئاً اكثر ذكاء من قارىء الرواية التقليدية . ان بناء الرواية التقليدية هو ـ في واقع الامر ـ بناء مبسط ، ولكن هذا التبسيط ، ككل تبسيط ، يضحي بجانب من الصدق . اما البناء الاحدث فانه اكثر اتفاقاً مع طبيعة الادراك ، فنحن ندرك الشيء جملة ، ثم نروح نتعمق جزئياته ، وربما اعدنا النظر في كثير منها** ، ولا شك ان الطيب صالح قد استطاع بهذه الطريقة ان يقدم لنا شخصية مصطفى سعيد بما فيها وما حولها من تناقض ، خيراً مما كان يمكنه ان يقدمها الينا لو اتبع البناء التقليدي . اما الراوي وقصته فانهما بعيدان عن مثل هذا التناقض ، انهما بسيطان اصلاً ، فليس في تقديمهما بهذه الصورة البسيطة تضحية بشيء من الصدق . اضف الى هذا ان النقطة التي اختار الطيب صالح ان يبدأ روايته منها هي البداية ، بل ما قبل البداية ، في قصة الراوي ، على حين انها النهاية ، او قبيل النهاية ، في قصة مصطفى سعيد .

اما الطريقة الثانية فى البناء فتعتمد على تضييق الرقعة الزمنية، وبذلك « تضع القارىء » منذ البداية ، فى قلب المشكلة أو الجو ، وبدلا من المقدمات السردية تغمره بالتفصيلات الحاضرة، ولا تجد صعوبة فى تقديم الأحداث الماضية من خلال تيار الوعى او من خلال حيلة اقدم كاستخدام الحوار ، أو اليوميات . وهكذا تتركز احداث « صراخ فى ليل طويل » فى نحو اثنتى عشرة ساعة ، واحداث « الايام الستة » فى ستة ايام ، كما يدل العنوان ، واحداث « عائد الى حيفا » فى بضع ساعات ، واحداث « رجال فى الشمس » فى ايام قلائل ، واحداث « السفينة » كذلك ، واحداث « ثائر محترف » (وهى اطول هذه الروايات ، اذ يبلغ عدد صفحاتها قرابة الاربعمائة من القطع الكبير) مقدار ما تقيم فرقة راقصة عابرة فى مدينة مثل بيروت .

وتبقى لدينا « الشحاذ » و « للزمن بقية » و « الالهة الممسوخة » وهى لا تخرج على الطريقة التقليدية فى البناء . فالأحداث تتسلسل تسلسلا زمنيا ، بادئة من بداية القصة . ولعل موضوع كل من الروايات الثلاث هو الذى حتم انتهاج هذا الطريق، فجميعها تتناول تطوراً نفسيا بطيئا وغير متوقع ، ومن ثم فاننا نحتاج الى ان نشهد بدايته ونهايته ، لنقتنع به .

ولكن الروايات التى تناولناها تحاول ــ جميعها بغير استثناء ــ أن تحدث شيئا فى الاسلوب مختلفا عما فى الروايات التقليدية . فجميعها تستخدم شيئا وسطا بين تيار الوعى والمونولوج الداخلى . وهما مختلفان بعض الاختلاف . فتيار الوعى يعطيك الاحساس بانه شريط امين لما يجرى فى الذهن ، اما المونولوج الداخلى ففيه من الاستقامة والترابط المنطقى قدر ما فى الحوار العادى . وكتابنا ما زالوا يتهيبون استخدام تيار الوعى بطريقة خالصة كما نجد فى « يوليسيس » جيمس جويس ، وهم اميل الى طريقة فرجينيا وولف او فوكنر ، ولكنهم فى كثير من الأحيان يكتفون بتغيير الضمير ، والغالب ان يتحول الروائى من القص بضمير الغائب الى ضمير المتكلم ، وان كنا نجد ايضا فى « ثائر محترف » فقرات بضمير الغائب فى ثنايا الرواية التى كتبت بضمير المتكلم .

والسمة الغالبة على أسلوب « الالهة الممسوخة » هى الموسيقية التى تجعلها اشبه بالشعر المنثور . وثمة عناية بايقاع الجملة والفقرة فى جميع الروايات التى درسناها ، وللجملة الحوارية ايقاع خاص . ولا شك أن ظهور هذه الصفات بيسر ورشاقة انما كان ثمرة لجهاد طويل فى تاريخ الرواية العربية .

★ ★ ★

خاتمة .

ان دراسة الروايات العربية التى ظهرت فى السنين الأخيرة تدل على وعى تجاوز المشكلات الجزئية والمحلية التى غلبت على انتاج اوائل الخمسينيات ، الى الشعور الحاد بقضايا مصيرية تصطرع فى ضمير الانسان العربى ، ايا كان موطنه ، قضايا وثيقة الاتصال بنظرة العرب الى العالم الحديث ، ونظرة العالم الحديث اليهم . وثمة جراة على استخدام طرق حديثة فى التعبير ، توازى الجراة على تناول تلك المشكلات . واذا كنا قد لاحظنا بعض الفجاجة هنا او هناك ، فان هذا لا ينفى ان بعض النماذج تترسب بعمق فى وجدان القارىء العربى ، وتستطيع أن تخاطب الانسان فى كل مكان .

محمود علي مكي *

الفن القصصي المعاصر في اسبانيا

تمهيد :

الرواية الاسبانية المعاصرة ومكانتها فى الأدب الروائى العالمى :

لعل من الغريب الا يظفر احد من الروائيين الاسبان بجائزة نوبل للأدب منذ مطلع القرن العشرين ، مع ان القائمين على امر هذه الجائزة لم يجدوا بأساً فى ان يمنحوها لكتاب او ادباء او شعراء متوسطى الجودة ، لا من بلاد اخرى فحسب ، بل من بين الاسبان انفسهم . فقد نال هذه الجائزة المرموقة من كتاب اسبانيا خلال الربع الاول من القرن العشرين اثنان كلاهما من كتاب المسرح : أولهما **خوسيه اتشيجاراى** José Echegary (١٨٣٢ — ١٩١٦) الذى منح الجائزة فى ١٩٠٣ ، مع أنه — بغض النظر عن شعبيته الكبيرة — لم يكن الا كاتبا محدود المقدرة تملأ مسرحه قعقعة السيوف ورنين الرصاص فى غمار سيل من الفجائع المهولة

* الدكتور محمود علي مكي استاذ الأدب العربي بجامعة الكويت . له مؤلفات وترجمات وابحاث كثيرة فى ميدان الادب الأندلسى وادب اسبانيا وامريكا اللاتينية ، ومن مؤلفاته تيارات الثقافة الشرقية وأثرها فى تكوين الثقافة الأندلسية (بالاسبانية) ديوان ابن دراج القسطلى (تحقيق) .

والخطب الرنانة الصارخة . وعلى الرغم من ان اشيجاراى كان اول اسبانى يظفر بهذا الشرف الكبير فان منحه جائزة نوبل اثار ثائرة المثقفين فى اسبانيا نفسها ، حتى ان بعضهم نظموا مظاهرات واصدروا بيانات يحتجون فيها على ذلك . اما ثانى الحاصلين على الجائزة العالمية الكبرى فقد كان الكاتب المسرحى ايضا **خاثينتو بينابنتى** Jacinto - Benavente (١٨٦٦ ــ ١٩٥٤) ، نالها فى سنة ١٩٢٢ ، وكان كاتبا خصب الانتاج لأدبه المسرحى قيمة ايجابية كبيرة بغير شك ، ولم ير أحد فى منحه جائزة نوبل محاباة ولا اشتطاطا . ولم تعد هذه الجائزة مرة اخرى الى اسبانيا الا فى سنة ١٩٥٦ حينما كانت من نصيب الشاعر الغنائى **خوان رامون خيمينث** Juan Ramon Jiménez (١٨٨١ ــ ١٩٥٨) .

ولكن . . . يبقى السؤال الذى طرحناه من قبل قائما : الم تر الأوساط الادبية العالمية فى احد كتاب الرواية الاسبان من هو جدير بأن يمنح جائزة نوبل على طول السنوات السبعين المنصرمة من هذا القرن ؟ لقد كان الكثيرون يتوقعون خلال النصف الأول من القرن العشرين ان تكون الجائزة من حظ الكاتب الروائى **بيريث جالدوس** Perez Galdos (١٨٤٣ ــ ١٩١٢) او **بيوباروخا** Pio Baroja (١٨٧٢ ــ ١٩٥٦) ، وظلت الأوساط الأدبية الاسبانية ترشحهما لها سنة بعد سنة ، ولكن الاعوام مرت ولم ينلها منهما احد . فهل معنى ذلك ان كتاب الرواية المعاصرين فى اسبانيا كانوا دون مستوى الجائزة ؟

الواقع انه لا يغيب عن فكرنا ان قيمة جائزة نوبل نسبية الى حد بعيد ، وان الحصول عليها لا يخضع دائما لاعتبارات ادبية محضة ، والا فانه لم يكن هناك ما يبرر حرمان العالم العربى من هذه الجائزة حتى اليوم ، فقد كان من بين اعلامنا فى الأدب والفكر (ولا نذكر هنا على سبيل المثال الى **طه حسين والعقاد ونجيب محفوظ**) من لا يقلون فى المكانة عن كثير ممن منحوا تلك الجائزة . غير ان لجائزة نوبل مع ذلك دلالة لا يسعنا انكارها ، وهى تهيؤ الراى العام الأدبى العالمى للاعتراف بقيم الممثلين البارزين لهذا الادب أو ذاك . فاذا « ضنّ » بهذا الاعتراف سنة بعد سنة على الأدب الروائى الاسبانى المعاصر فان معنى ذلك ان كتاب الرواية الاسبان لا ينالون من التقدير ما قد يكونون جديرين به . فما علة ذلك ؟ اهو شعور عدائى نحو اسبانيا ؟ لعل الاصوب فى تفسير هذه الظاهرة هو ان معرفة العالم الخارجى بالأدب الاسبانى المعاصر ليست بالمستوى المطلوب . وانما نعنى بالعالم الخارجى جماهير القراء العريضة لا القلة من المتخصصين ، والا فان كاتبا مثل جالدوس مثلا قد ظفر باهتمام كبير من جانب كثير من الباحثين الاجانب المهتمين بالثقافة الاسبانية ، ولكنه لا يزال مجهولا من قبل سواد القراء خارج العالم الناطق بالاسبانية . ومثل هذا ينسحب على كثير من كبار الكتاب الاسبان الآخرين الذين قصرت بهم وسائل التعريف بانتاجهم .

وقد أثارت هذه القضية اهتمام أحد النقاد الاسبان المعاصرين ، وهو الاستاذ **انتونيو ايجليسياس لاجونا** ، فنشر مؤخرا بحثا تحت عنوان « لماذا لا يترجم الأدب الاسبانى ؟ » (١) .

---

(١) Antonio Iglesias Laguna: Por qùe no se traduce la Literatura espànola ?, Colecciòn Atenes, Editora Nacional, Madrid, 1964.

وفي رأي هذا الكاتب أن أسباب قلة الاهتمام في الخارج بترجمة الأدب الاسباني المعاصر – ولا سيما الأدب القصصي خلال نصف القرن الأخير – يمكن أن تجمل فيما يلي :

١ – تتبع الأوساط الأدبية الخارجية للانتاج الاسباني لا يصل دائماً الا متأخراً عدة سنوات عن تاريخ نشره ، وذلك لظروف سياسية ولغوية يطول تفصيلها .

٢ – ليست في اسبانيا أجهزة متخصصة تقوم بالدعاية والاعلان في الخارج عما تصدره دور النشر الاسبانية أولاً بأول .

٣ – أنانية بعض الكتاب وتعبدهم بأشخاصهم ، اذ لا يكاد أديب اسباني ينال قدراً من الاهتمام في العالم الخارجي حتى يسرع بأن يؤكد أنه أديب اسبانيا الأوحد وأن بلاده لم تخرج مثيلاً له .

٤ – العزلة التي عاشت فيها اسبانيا منذ انتهاء الحرب الأهلية في سنة ١٩٣٩ ، واذا كان الحصار السياسي قد انفك عن اسبانيا منذ سنة ١٩٥٣ فان عزلتها الثقافية عن العالم الخارجي قد استمرت بعد ذلك .

٥ – الدعاية التي قام بها المهاجرون أو المنفيون السياسيون من اسبانيا بعد ١٩٣٩ ، اذ ظل هؤلاء يصورون للناس في الخارج أن زبدة المفكرين والأدباء قد غادرت اسبانيا وتركتها خواء . وما زال هذا الكلام يتردد حتى رسخ الاعتقاد به في الخارج .

٦ – أن هذه الصورة التي رسمها المفكرون المهاجرون لاسبانيا بعد الحرب الأهلية لا تخلو من حقيقة وان لم تكن الحقيقة كلها ، فالواقع أن خير الكتاب القصصيين الذين ظهروا في اسبانيا خلال الثلاثينيات قد هاجروا فعلاً الى الخارج ، وخلفوا وراءهم فراغاً استمر سنوات حتى ظهر انتاج جيل جديد من كتاب الرواية كان مولد أعلامه ما بين سنتي ١٩١٠ و ١٩٢٠ وتلاه بعد ذلك جيل آخر هو الذي اكتمل على أيدي أبنائه نضج الفن الروائي المعاصر .

٧ – أن نصف القرن الأخير شهد نهضة عظيمة في فن الكتابة القصصية في بلاد أمريكا اللاتينية الناطقة بالاسبانية ، فالرواية أصبحت الآن أعظم الميادين التي يرتادها الأدب الأمريكي الاسباني . وأقبل الجمهور في الخارج على انتاج هؤلاء الكتاب الذين تتوزعهم بلاد أمريكا الاسبانية العشرون على نحو حجب كتاب اسبانيا وجنى الى حد ما وبشكل لا يخلو من ظلم على انتاجهم الروائي .

٨ – على الرغم من كثرة ما يكتب في اسبانيا في الوقت الحاضر من أدب روائي فان هذا الانتاج يتفاوت في الجودة . صحيح أن الجيد من هذه الروايات كثير ، ولكن الى جانب الروايات الجيدة انتاجاً كثيراً متوسط المستوى . ولعل السبب في ذلك هو الانغلاق الذي تعرضت له اسبانيا خلال سنوات طويلة ، فأصبحنا نرى كتاباً لا يزالون يقلدون أنماطاً أدبية مستوردة من الخارج ، وهي أنماط بَعُدَ ببعضها العهد ، فذهبت جدتها وطلاوتها وانصرفت أذواق الناس عنها في السنوات الأخيرة من أمثال الواقعية الجديدة على الطريقة الايطالية ، والوجودية ، والواقعية الاشتراكية ، وغير ذلك من اتجاهات قد تجاوزتها الأذواق الأدبية في البلاد الأوروبية الأخرى .

• • •

نظرة الى الوراء :

الفن الروائي الاسباني ، ماضيه ونشأته :

لا مفر لنا ونحن نتحدث عن الرواية الاسبانية المعاصرة من الرجوع الى الوراء لكى نلقى نظرة سريعة على نشأة الفن الروائي الاسباني وتطوره . وانما نرى ضرورة ذلك لثلاثة أسباب رئيسية :

اولها ، هو ثقل نفوذ الماضي على الأدب الاسباني الحديث بل والمعاصر أيضا ، فهو من هذه الناحية قريب الشبه بادبنا العربي الذي لا يزال قديمنا يشدنا اليه شدا .

والثاني ، هو أن الأدب الاسباني بالنسبة لقارىء العربي هو أقل الآداب العالمية الكبرى نصيبا من العناية ، والمترجم منه الى العربية لايكاد يذكر الى جانب المترجم من اللغات الاخرى .

والثالث ـ وهنا وجه غريب من المفارقة مع السبب السابق ـ هو الصلة الوثيقة بين الرواية الاسبانية وادبنا العربي بحكم ذلك الماضي الطويل الذي جمع بين اسبانيا والعالم العربي . فنحن نعلم ان شبه جزيرة ايبريا (اسبانيا والبرتغال) ظلت خلال معظم ما يسمى بالعصور الوسطى جزءا من العالم العربي ، تتكلم بلغته ، وتدين بدينه ، وتحس بأحاسيسه ، وتنتظم فى عالمه الثقافى والروحي . ونعلم كذلك ان اسبانيا المسيحية وريثة الأندلس الاسلامية وقد اخذت تحتل فى العالم مكانا بارزا مرموقا منذ القرن السادس عشر ، من حيث انتهى سلطان المسلمين فى الأندلس ، ولكن كثيرا من مقومات الكيان الاسباني انما كان يدين بالفضل لتلك المعايشة الطويلة مع عالم العرب والاسلام . واذا كان هذا ينطبق على كل المقومات الحضارية العامة فان ميدان اللغة والثقافة لم يكن استثناء من ذلك الحكم . فاللغة الاسبانية ولدت فى منطقة قشتالة المتاخمة الأندلس المسلمة ، وفى ذلك احتكاكها بالعربية تمت وتطورت ثم واثرتها عربية الأندلس بالآف من المفردات والتراكيب والصيغ مما جعلها لغة مرنة قادرة على التعبير الأدبي قبل غيرها من لغات اوروبا . واما الأدب الاسباني فان بواكيره الاولى سواء كانت شعرا غنائيا او ملحميا او أدبا قصصيا او مسرحيا متشبعة بالطابع العربي مدينة بكثير من عناصرها للأدب الأندلسي المكتوب بلغة العرب (٢) .

فاذا اتينا الى الأدب القصصي الاسباني بوجه خاص فاننا نلاحظ انه كانت فى دراسة النقاد الاسبان لبواكيره نظريتان متميزتان :

الاولى نظرية **منندث بيلايو** فى كتابه الجامع « اصول الرواية » (٣) فى ان « الرواية ، بل كل صور الفن القصصي التى تعالج اليوم ، انما هى مشتقة من الأدب الملحمى القديم ... من ذلك الشعر الموضوعي الذى ما زال يتطور ويتلاءم شيئا فشيئا مع الواقع الحديث » . ويفصل

---

(٢) عن تأثير الأدب العربي فى الأدب الاسباني والآداب الاوروبية عامة انظر كتاب انخل جونثالث بالنثيا : تاريخ الفكر الأندلسي ، ترجمة الدكتور حسين مؤنس ، القاهرة ١٩٥٥ ، وكذلك الفصل الاول (الخاص بالادب) من كتاب « اثر العرب والاسلام فى النهضة الاوروبية » دراسة اعدت باشراف مركز تبادل القيم الثقافية بالتعاون مع منظمة الامم المتحدة للتربية والعلوم والثقافة (يونسكو) القاهرة ١٩٧٠ ، ص ١٩ ـ ١٢٤ (بقلم الدكتورة سهير القلماوي والدكتور محمود علي مكي) .

(٣) Ramon Menéndez Pelayo. Origenes de la novela, Emecé, Buenos Aires, 1945, vol. 1, pp. 11—13.

منتدث بيلايو نظريته فيقول ان الفن القصصي لا يزال وفياً لاصله الملحمي القديم ، يتجلى ذلك في تمسكه بالروح الغنائية عند الوصف وبطابع المأساة عند العرض . ومن هنا كان أوضح ما يمثل الفن القصصي ويصور ارتباطه بالفن الملحمي القديم هما روايتي «الحرب والسلام» **لتولستوى** و « الاخوة كارامازوف » **لدستويفسكى** . ومن الواضح أن هذه النظرية تسعى الى ربط الفن القصصي بالملحمة الاغريقية والى تلمس اصول اوروبية خالصة له .

اما النظرية الثانية فهى التى تنادى بها الباحث الاسبانى **اميريكو كاسترو** ، وهى تذهب الى انه ليس هنالك ما يدعو الى تلمس اصول الفن القصصي الاوروبى فى تلك العروق الملحمية الموغلة فى القدم التى كان قد تراكم عليها تراب النسيان فى العصور الوسطى ، وانما هو يرجع الى تلك « الاحاديث » القصصية التى كان يتناقلها العرب والتى عرفتها اوروبا عن طريق اسبانيا المسيحية حلقة الصلة بين الاندلس العربية واوروبا . القصص بمفهومه الحديث انما يدين بفضل وجوده لـ « الحديث » العربى الذى كان يعنى حكاية كل ما هو طريف ... ما هو «حديث». وقد كان الاوروبيون فيما بين القرن الثامن والثانى عشر يقبلون فى تشوق وشغف على تلك الأحاديث التى يقصها العرب فى مجالسهم واسمارهم ، من اقاصيص نصف تاريخية ونصف اسطورية انتقل كثير منها الى التراث الشعبى الاندلسى ومنها تسربت الى الشعب المسيحى الاسبانى ثم الى ما جاوره من شعوب أوربا . ولهذا فانه لم يكن من قبيل الصدفة ان نجد لفظ « حديث » العربى بدلالته المزدوجة : ما يقص ويحكى ، وما هو جديد قد انتقل الى مختلف اللغات الاوروبية : Novela بالاسبانية ، Nova بالبروفنسالية (الفرنسية القديمة) ، Novela بالايطالية ، Novel بالانجليزية . ومعنى هذا ان الرواية بالمفهوم الاوروبى الحديث لم تولد من الملحمة القديمة وانما من القصص المحكى بطريق الرواية الشفوية ... ومن تلك الاسمار التى تتطلع فيها اسماع الحاضرين الى التقاط شيء جديد (٤) . ولو اننا قارنا بين الرواية والأدب المسرحى لوجدناها اقرب الى طبيعة الملهاة منها الى المأساة كما لاحظ ذلك ايضاً المفكر الاسبانى اورتيجا جاسيت (٥) .

وتأمل مولد القصة الاسبانية يؤكد لنا صلتها الوثيقة بالقصص العربى الذى اشتقت منه . ولنذكر كذلك ان التراث القصصى القديم الاغريقى واللاتينى كان قد نسى اكثره خلال العصور الوسطى ، بل ان اكثر ما عرف منه انما كان عن طريق ترجماته العربية التى عبرت الى القارة الاوربية خلال الاندلس ايضاً .

وقد سبق ظهور الفن القصصى فى اسبانيا ورافقه منذ اوائل القرن الثانى عشر الميلادى عملية ضخمة من ترجمة مجموعات قصصية عربية الى الاسبانية واللاتينية . اما اول ما يمكن ان يعتبر انتاجاً قصصياً اصيلاً مكتوباً بالاسبانية ــ وهو فى الوقت نفسه اول انتاج قصصى اوربى على الاطلاق ــ فهو كتابان للأمير **خوان مانويل** (Juan Manuel) عاش بين سنتى ١٢٨٢ ــ

---

(٤) انظر مقدمة كتاب اميريكو كاسترو : حقيقة اسبانيا التاريخية .

Américo Castro: La realidad historica de Espana, Mexico, 1962.

وانظر عرضا لهذه النظرية فى كتاب لويس البرتو سانشث : تطور ومضمون الروايات امريكا الناطقة بالاسبانية

Luis Alberto Sanchez: Proceso y contendo de la novela hispanoamericana, Madrid, 1968.

(٥) فى كتابه : تاملات حول رواية دون كيخوته

José Ortega y Gasset: Meditaciones del Quijote.

١٢٤٨) تكاد قصصهما تكون ماخوذة كلها من قصص كليلة ودمنة او مما ترسب في أخيلة الاسبان المسيحيين من تراث الأندلس الاسلامي او من مصادر اخرى عربية شرقية .

واول ما الف في القارة الاوروبية بعد هذين الكتابين من مجموعات قصصية هو كتاب « ديكاميرون » (الليالي العشر) **لبوكاتشو** الايطالي (١٣١٣ ـ ١٣٧٥) ، وهو يتفق مع المجموعة الاسبانية في تاثرهما العميق بالقصص العربية سواء في الشكل العام أو في تفاصيل كثير من الحكايات .

واذا كان مولد الفن القصصي الاسباني (ومعه الاوربي) يدين بالكثير للقصص العربي ، فان هذه المؤثرات العربية لم تزل تباشر نفوذها على التطور اللاحق للفن القصصي الاسباني حتى وصوله الى النضج والاكتمال خلال ما يسمى بالعصر الذهبي للأدب الاسباني الموافق للقرن السابع عشر . وقد كان من اهم التيارات العربية التي اسهمت في انضاج الرواية الاسبانية والارتقاء بها تياران بارزان :

الاول قصص الفروسية العربية التي كانت شائعة في الأندلس بحكم الصراع الطويل على ارض هذه البلاد بين الاسلام والمسيحية ، وهو صراع تميز بكثير من عناصر الفروسية الحقة ، واشتد شغف الناس في اسبانيا بهذه القصص حتى اصبحت غذاء الشعب الثقافي خلال القرن السادس عشر ، وادى هذا الى ضيق ذرع المثقفين بها ، وتركز رد الفعل ضدها في رواية **سيرفانتيس** الخالدة « دون كيخوته » التي كان محورها الرئيسي التهكم اللاذع بكتب الفروسية وما فيها من خوارق ومبالغات .

والثاني هو المقامات العربية التي كانت في الأصل ابتكارا شرقيا ظهر على ايدي **ابن دريد والهمذاني والحريري** . وانتقلت المقامات الى الأندلس منذ ظهورها ونسج ادباء الأندلس على منوالها . ولسنا نشك في انه كان لتلك المقامات الشرقية والأندلسية فضل كبير في ظهور فن قصصي جديد في اسبانيا المسيحية منذ منتصف القرن السادس عشر ، ونعني به ما اصطلح على تسميته بالرواية البيكارسكية Novela picaresca (اى قصص الشطارة والشطار) وبطلها اشبه ما يكون ببطل المقامة اذ هو شاطر محتال يعيش في بيئة قاسية ويستعين على الجوع والبطالة بالحيل وخداع البسطاء . ويلتقي في هذا النوع من القصص ـ كما في المقامة أيضاً ـ اتجاه من السخرية بالمجتمع بنزعة وعظية خلقية مسرفة في التشاؤم .

ويتوج فن الرواية الاسبانية اخيراً بذلك العمل الفني الذي يعد احدى القمم الأدبية العليا في تاريخ الأدب الانساني كله ، وهو « **دون كيخوتي دى لا مانشا** » لسيرفانتيس (١٥٤٧ ـ ١٦١٠) وفيه يلتقي الاتجاهان السابقان ، فهو يعتبر الى حد ما من كتب الفروسية وان كان يتضمن ابلغ السخرية منها ، وفيه في الوقت نفسه عناصر كثيرة من ادب الرواية البيكارسكية وان لم ينخرط في سلكها تماماً .

والحقيقة ان الأدب الروائي الاسباني خلال العصر الذهبي يحفل بكثير من المؤثرات العربية ، ولا غرو فان هذا القرن الذي شهد طرد بقية الشعب المسلم (الموريسكيين) كان بالذات أخصب فترة تمثلت فيها اسبانيا كل ما ورثته من عناصر الثقافة العربية طوال تسعة قرون .

غير اننا لا نكاد نقترب من نهاية هذا القرن حتى نرى أن تلك الفورة الكبيرة التي هيات لاسبانيا مكان الصدارة في القارة الاوربية في مختلف ميادين الحياة اخذت تتجه الى الخمود . وكانه

كان من العسير أن يستمر نبض الحياة في البلاد على ذلك النحو من التوتر المستمر مدة طويلة . ولم يكن الأدب بدعاً في ذلك ، اذ يلحقه التخلف العام الذي يصيب البلاد خلال القرن الثامن عشر . واذا كان هذا القرن يعتبر عصر نهضة جديدة دفاقة في اوروبا ، نهضة عادت فيها بلاد القارة الى مصادر الثقافة الكلاسيكية فانه كان يمثل في اسبانيا نهضة شاحبة خالية من الأصالة. لقد انتقل محور الثقافة الاوربية الى فرنسا وأصبحت سنة العصر هي احياء الآداب الكلاسيكية والاعراض عن انتاج اسبانيا الأدبي الموروث من العصر السابق وتقليد كل ما يجيء الى البلاد مما وراء جبال البيرينيه . وفي مثل هذا الجو تراجع الأدب الروائي والمسرحي في اسبانيا وان كان قد رافق ذلك شيء من الازدهار في النشاط النقدي وفي الجمع الانسيكلوبيدي .

•••

الفن الروائي الاسباني في القرن التاسع عشر :الرومانسية :

ظل هذا الركود الأدبي في اسبانيا هو الطابع المميز للقرن الثامن عشر ، ولكن البلاد كانت مقبلة خلال القرن التاسع عشر على هزات عنيفة كان لابد لها ان تترك في حياة اسبانيا آثاراً عميقة . فقد افتتح هذا القرن بغزو نابوليون لاسبانيا وحرب التحرير المريرة التي خاضها الشعب لكي يتخلص من وصمة تحول بلاده الى احدى « الولايات » التي كانت تتألف منها امبراطورية بونابرت الاوربية . واذا كانت اسبانيا قد استطاعت بعد عدة سنوات ان تسترد استقلالها فان حيوية الشعب كانت قد نضبت بعد أن انهكتها تلك الجهود . وما لبثت اسبانيا ان اجتاحتها الحروب الأهلية والحزبية ، اذ انقسم الشعب بين فريقين : المحافظين من اتباع الملكية المطلقة والاحرار الذين كانوا يودون لبلادهم ان تساير التطور الاوربي الديمقراطي . وفي نفس الوقت كانت تلك الدعوات التحريرية المنبثقة من الثورة الفرنسية تعمل عملها في البلاد التي كانت تتألف منها امبراطورية اسبانيا في أمريكا اللاتينية ، تنشب الثورات هناك مطالبة بالاستقلال عن اسبانيا التي ثبت فشل حكوماتها وعجز ساستها . ولم ينقض الثلث الأول من القرن التاسع عشر حتى نجحت شعوب امريكا اللاتينية في التحرر والاستقلال بعد ثلاثة قرون من التبعية المطلقة .

أما في الأدب والفن فقد كانت أوروبا تشهد تحولاً جديداً ثورياً من تلك الاتباعية التي سادت القرن الثامن عشر الى مذهب جديد هو الرومانسية او الابتداعية . وقد كان المذهب الجديد يعني ثورة الفرد على المجتمع ، وثورة التفكير الحر على القيم الثابتة المستقرة التي كان يمثلها رجال الكنيسة ، وثورة الشخصية المتحررة على الأدب الملتزم بالأوضاع والرسوم المتعارف عليها . ولهذا فقد كان رد فعل الادباء ازاء التقنينات والتعقيدات الكلاسيكية التي ارادت ان تخضع الادب لقوالب صارمة جامدة هو الميل الى الفوضوية وتأكيد حرية الفنان في أن يعبر عن نفسه كما يريد لا كما تريد له تلك القواعد والقوانين . واتسع نطاق المذهب الجديد في أوروبا كلها . ولم تبق اسبانيا بمعزل من هذا التيار الجديد وان كان قد وصل اليها متأخراً بعض الشيء ، ثم انه لم ينبع أساساً من أرضها ، بل قدم عليها وافداً من الخارج ، ولاسيما من المانيا وانجلترا . والطريف ان الرومانسيين الاوربيين هم الذين نبهوا الى القيم الكامنة في تراث اسبانيا الادبي خلال العصور الوسطى في الوقت الذي كان الكلاسيكيون الاسبان مصرين فيه على الاعراض عن هذا التراث ، حتى انه يرد الى اولئك فضل توجيه نظر الاسبان الى ماضيهم ودعوتهم الى الاقبال عليه من جديد .

ومع ذلك فان الرومانسية لم تنتصر في اسبانيا بسهولة ولا قدر لها انتشار سريع

ويلاحظ كذلك انها لم تستطع ان تقدم في ميدان الفن القصصي ما قدمته في ميدان الشعر الخالص او المسرح من قيم ايجابية . فليس لدينا من الانتاج الروائي المنتمي للمذهب الرومانسي الا مجموعة من الروايات التاريخية الاسطورية التي الفها **مانويل فرنانديث جونثالث** Manuel Fernandez Gonzalez (١٨٢١ ـ ١٨٨٨) واستمدها من التاريخ الاسباني والأندلسي في العصور الوسطى .

وكل ما تفرع من المذهب الجديد مما له بعض القيمة في ميدان الكتابة النثرية هو توجيه عناية الادباء الى تصوير العادات والتقاليد والاجواء ذات الطابع المحلي ، وذلك لأن الرومانسية في ثورتها على تكلف الكلاسيكيين واستيحائهم ادبهم من ذلك التراث الاغريقي واللاتيني الذي بَعُدَ به العهد انما كانت تريد ان تؤكد ذاتية الاديب وشخصيته المستقلة المرتبطة بعصره وبيئته . فالرومانسية كانت تحمل في ثناياها بذور المذهب الواقعي الذي قدر له أن يمضي بمبدا ربط الاديب بحياته وبيئته الى منتهاه . وهكذا رأينا كيف تؤدي الرومانسية في اسبانيا في اخريات ايامه الى ظهور جيل من الكتاب انتجوا لنا ادبا غايته تصوير المشاهد البارزة من حياة مجتمعاتهم والالحاح على ما تتميز بها من عادات وتقاليد (Literatura costumbrista) على نحو اشبه بتقديم لوحات فولكلورية يظهر فيها تناثر الألوان المتنوعة الصارخة . وهذا النوع من الكتابات لا يدخل في باب الأدب القصصي بمعنى الكلمة ، وانما هو اشبه بلوحات حية لعدد كبير من النماذج البشرية المستمدة من صميم المجتمع ، فهي اذن تمثل مرحلة انتقالية من الرومانسية الى المذهب الجديد الذي كان موشكاً على الظهور : الواقعية (٦) .

•••

طلائع الواقعية في الأدب القصصي الاسباني الحديث :

اذا كان التحول من الرومانسية الى الواقعية قد تمثل الى حد ما في هذا الأدب المصور للعادات والتقاليد فان السنوات الاخيرة من القرن التاسع عشر شهدت اشتداد التيار الواقعي الجديد الذي نبع من صميم الاتجاه الرومانسي وان كان قد اصبح بمثابة رد فعل ضد هذا الاتجاه .

على ان هناك كتابا آخرين ـ روائيين بمعنى الكلمة ـ قد بدا فيهم هذا التحول الواضح من الرومانسية الى الواقعية . ومن ابرز هؤلاء **بدرو انتونيو دى الاركون** Pedro Antonio de Alarcon (١٨٣٣ ـ ١٨٩١) . وهو مؤلف بدأ حياته فوضوياً ثورياً متمرداً على الأوضاع الاجتماعية متشككا في الكاثوليكية ساخطا على رجال الكنيسة ، شأنه في ذلك كشأن معظم الادباء الرومانسيين ، الا انه لم يلبث بعد ذلك أن تحول الى النقيض فاذا به يصبح من المحافظين الذين يسود تفكيرهم نوع من التدين الرجعي المتعصب . ويظهر هذا التحول في روايته الكبرى « الفضيحة El escandalo » (سنة ١٨٧٥) التي تكاد تتمثل في بطلها ازمة المؤلف النفسية والدينية ، فهي قصة عابث مستهتر يستخف بكل القيم الدينية والاجتماعية ويخوض مغامرات نسائية

---

(٦) عن الرومانسية في الأدب الاسباني عامة انظر كتاب جيرموداياث بلاخا : مدخل الى دراسة الرومانسية في اسبانيا
Guillermo Diaz-Plaja: Introduccion al estudio del romanticismo espanol, Madrid, 1936.
وكذلك كتاب اليسون بيرز : تاريخ الحركة الرومانسية في اسبانيا
Allison Peers: A history of the Romantic Movement in Spain, Cambridge, 1942, 2 vols.

لا يبالي فيها بمن أغوى من فتيات ، ولكنه بعدذلك يتعرض لأزمة ضمير تعذبه وتقض مضجعه حتى ينتهي اخيرا الى استعادة السكينة والايمان بفضل قسيس هو الذي يرده الى طريق التدين الصوفي . والرواية تكاد تكون مزيجا له دلالته من المذهبين القديم والجديد ، فهي رومانسية الطابع في الأحداث والوقائع ، الا أنها واقعية في تصوير الأشخاص والتحليل لنفسياتهم (٧) .

ويشبه المؤلف السابق في كونه نموذجا لتلك المرحلة الانتقالية الكاتب القرطبي **خوان فاليرا** Juan Valera (١٨٢٤ — ١٩٠٥) ، فقد بدأ حياته الأدبية شاعرا رومانسيا (٨) ، بل انه كان ممن مارسوا اتخاذ الحياة الواقعية مادة للفن القصصي كما يبدو من مجموعة مقالات له هاجم فيها نظريات الروائي الفرنسي **اميل زولا** زعيم المذهب الطبيعي (الذي سار بالواقعية الى منتهى درجاتها) (٩) . غير أنه في انتاجه القصصي لم يسلم من نفوذ الواقعية التي كان يضيق بها ذرعا في أول حياته . ونرى ذلك في روايته « بيبتاخيمينث Pepita Jimenez » (١٨٧٥) التي تصور لنا أزمة نفسية شبيهة بتلك التي اقتحمت حياة البطل في رواية الاركون ، غير ان الحل هنا كان على عكس ما رأيناه في رواية « الفضيحة » ، اذ البطل هنا رجل متدين يميل الى التصوف ويعد نفسه للانخراط في السلك الكنسي ، ولكنه لا يستطيع مقاومة الاغراء ، فلا يلبث ان يستسلم للحب الدنيوي البشري . ويلاحظ على هذه القصة وغيرها مما كتبه **فاليرا** غلبة الطابع الواقعي على نحو أوضح مما رأيناه عند **الاركون** ، ولكن في واقعيته مع ذلك اتجاها الى التسامي بالحقيقة وتجميلها واسباغ شيء من المثالية عليها لا تصوير الاشياء كما هي عليه في الواقع . فهو من هذه الناحية يمثل أيضا ضربا من الانتقال التدريجي الى الواقعية .

ونحن نرى في هذا التطور الذي وافق الربع الأخير من القرن التاسع عشر كيف زاد اهتمام الكتاب الاسبان بالفن القصصي بعد ان ظلت اسبانيا متخلفة في هذا الميدان قرابة قرنين من الزمان ، اي منذ اواخر القرن السابع عشر . وهكذا تعود اسبانيا شيئا فشيئا الى ازدهار قصصي يدفع بها من جديد الى احتلال مكان بارز في ميدان الكتابة القصصية منذ مطلع القرن العشرين .

والحق ان هذا الاتجاه الواقعي انما كان ثمرة في أوروبا كلها لذلك التطور الهائل الذي شهدته خلال القرن الماضي ، عصر الثورة الصناعية والنهضة الكبيرة التي قدرت للعلوم ، فبهرت الأنظار وخلبت العقول ، وتركت أثرها العميق على الفن وتطورت بالأذواق تطورا محسوسا . واذا كانت الرومانسية قد قامت على تمجيد الفرد وتأكيد شخصيته المتميزة وتمرده على ما يحكم مجتمعه من أعراف وتقاليد فان التقدم العلمي وما ترتب على الثورة الصناعية من ظهور طبقة وسطى قد أديا الى ظهور مذهب فكري جديد يصطنع العلم ويحاول اخضاع كل

---

(٧) من الاركون انظر كتاب انخل بالبوينا برات : تاريخ الأدب الاسباني
Angel Valbuena Prat: Historia de la Literatura espanola, Madrid, 1960, 111, pp. 292-302.

(٨) من ابرز ما يذكر لفاليرا من كتب خلال هذه الفترة ترجمته البديعة لكتاب المستشرق الألماني فون شاك عن « الشعر والفن العربيين في الأندلس وصقلية »
Juan Valera: Poesia y arte de los arabes en Espana y Sicilia, Sevilla, 1881.

(٩) جمع فاليرا هذه المقالات التي نشرها في تواريخ سابقة في كتاب بعنوان « مذكرات حول الفن الجديد للكتابة الروائية »
Juan Valera; Apuntes sobre el nuevo arte de escribir novelas, Madrid, 1887.

شيء لقوانينه الضابطة او التي كان الناس يظنونها كفيلة بضبط كل شيء حتى الأذواق والحساسيات وثمرات الابداع الفني والأدبي . ونعني بهذا المذهب الفلسفة الوضعية التي حمل لواءها **اوجست كونت** . وانعكست هذه الفلسفة على ميدان النقد الأدبي ، وكان الاتجاه الرومانسي في تمجيده بفردية الفنان وبمواهبه المتميزة التي تهبه القدرة على الابداع قد انتهى في ميدان النقد الى الكاتب الفرنسي المعروف **سانت بيف** (١٨٠٤ ـ ١٨٦٩) ، على ان غلبة الفلسفة الوضعية قد ادت الى ظهور تيار نقدي جديد يحاول اخضاع الظواهر الفنية لقوانين علمية صارمة تحددها البيئة والجنس والزمان ، وتجسم هذا المذهب الجديد في احد تلاميذ سانت بيف : **ايبوليت تين** Hippolyte Taine (١٨٢٨ ـ ١٨٩٣) . والتقى التيار الجديد باتجاه ادبي كان اشبه ما يكون بمحاولة لتطبيق نظريات **تين** على الفن الروائي ، اي ان تكون الكتابة القصصية تسجيلاً « علمياً » دقيقاً لذلك التاثير « الجبري » الذي ينبغي لعوامل البيئة والوراثة ان تباشره على السلوك البشري . ومعنى هذا ان الكاتب يجب ان يلتزم اقصى قدر من الواقعية في اختيار شخصيات روايته او قصته وفي تسيير الاحداث واجراء الحوار بحيث تكون الرواية او الاقصوصة صورة طبق الأصل من حياة الواقع الملموس . ومن هنا ولد هذا الاتجاه الأدبي المسرف في الواقعية والذي اصطلح على تسميته بـ « المذهب الطبيعي » . وكان اشهر اعلامه في فرنسا في ميدان الرواية **جوستاف فلوبير** Gustave Flaubert (١٨٢١ ـ ١٨٨٠) **واميل زولا** Emile Zola (١٨٤٠ ـ ١٩٠٢) وفي ميدان الاقصوصة **جي دي موباسان** Guy de Maupassant (١٨٥٠ ـ ١٨٩٣) (١٠) .

•••

الواقعية الطبيعية في اسبانيا :

بيريدا وجالدوس :

وقد خضعت اسبانيا لهذا التحول العام الذي شمل القارة الاوربية كلها ، فضلاً عن ان الواقعية كانت هي اكثر المذاهب التئاماً مع المزاج الاسباني ، وهكذا نرى كيف يتجسد الاتجاه الجديد خلال الربع الأخير من القرن التاسع عشر في كاتبين جمعت بينهما ـ فضلاً عن هذا الاتفاق في المذهب الأدبي ـ صداقة وطيدة على الرغم من الاختلاف الواضح بينهما في الثقافة والميول السياسية والدينية .

اما الأول فهو **خوسيه ماريا دي بيريدا** José Maria de Pereda (١٨٣٣ ـ ١٩٠٦) ، من احدى قرى مدينة سانتاندير ، تلك المدينة الجميلة الواقعة في شمال اسبانيا على ساحل البحر الكنتبري ، وكان من اسرة غنية ارستقراطية ، فاتاح له مركزه الاجتماعي وغناه التوفر على الأدب ، وبدا بالكتابة في الصحف وبتاليف مسرحيات لم يقدر لها حظ كبير من النجاح ، ثم انتقل من ذلك الى الفن القصصي ، فنشر مجموعة من المقالات الوصفية ذات الطابع القصصي مما يندرج تحت ذلك اللون الذي سميناه ادب المشاهد الاجتماعية ذات الصبغة المحلية . وكان همه في تلك المقالات هو الانتصار على بيئته الصغرى في سانتاندير واقليمها . ومن هنا اخذ

---

(١٠) عن المذهب الطبيعي في الفن الروائي الاوروبي والفرنسي انظر كتاب تيرنل عن « فن الكتابة القصصية في فرنسا » وكتاب جورجي لوكاكس « دراسات حول الواقعية الاوروبية » .

M. Turnell: The Art of French Fiction, 1959.

Gyorgy Lukacs: Studies in European Realism, 1950.

يعالج موضوعات ينشئه في روايات فتح بهما باب الواقعية المسرفة في التقصي وتتبع التفاصيل على نحو ما فعل الطبيعيون الفرنسيون . ولم ير بيريدا بأساً في ان يجري حوار رواياته باللهجة التي كان يتكلم بها أولئك الجبليون السانتانديريون . وكان هذا في حد ذاته من مظاهر التجديد في ايامه ، اذ كان كتاب الرواية على عهده قد جروا على أن يكون الحوار بلغة انيقة متكلفة الفصاحة . ومن ابرز النتاج بيريدا القصصي مما سلك فيه هذا المسلك روايتاه « طعم الأرض El sabor de la tierruca » (١٨٨١) حيث نرى وصفاً رائعاً صادقاً لسانتاندير واهلها وعاداتهم وتقاليدهم وطباعهم ، ثم « صعد الى قمة الجبل Penas arriba » (١٨٩٤) حيث نرى كيف تكون طبيعة الساحل والبحر الكنتبري هي بطل الرواية الحقيقي ، أما الشخصيات والأحداث فليست الا عوامل ثانوية تعين على تصور مشاهد طبيعة المنطقة .

وكان بيريدا عاشقاً لبلده لا يريد به بديلاً ، فاستغرق وصفه وتصويره له كل طاقته القصصية ، ولكنه مع ذلك اجرى بعض رواياته في مدريد مثل « الناس الطيبون Los Hombres de pro » (١٨٧٢) حيث يقص علينا تجاربه في ميدان الصراع السياسي المحتدم آنذاك بين المحافظين والاحرار ، ويرسم لنا صورة كاريكاتورية ساخرة لوصولية السياسيين المنتمين الى حزب الاحرار وحيلهم الانتخابية من اجل الوصول الى مقاعد البرلمان ، وهو يجتهد في أن يمثل لنا عاصمة اسبانيا – على عكس حديثه عن بلده سانتاندير – مباءة لكل الوان الفساد السياسي والانحلال الخلقي . ومثل ذلك نراه في روايته الاخرى Don Gonzalo Gonzalez Gonzalera التي افصح فيها عن عقيدته السياسية المتسمة بالرجعية والتزمت والانحياز الى جانب المحافظين متخذاً من « دون جونثالو » صاحب الاراء « المتحررة » مجمعاً لكل رذيلة ونقيضة .

والحقيقة ان بيريدا كان على الرغم من مقدرته القصصية وعلى النقيض من صاحبه جالدوس رجلاً محلي الطابع محدود الافق ضيق النظرة ، وقد جعل فنه في خدمة العقيدة المحافظة الرجعية المتزمتة كأشد ما يكون التزمت ، ولكنه كان مصوراً قديراً عرف كيف يقدم لنا بيئته الصغرى في الوان حية بديعة ، حتى ان رواياته تعتبر وثائق تاريخية من الطراز الأول ، وهذا هو ما يجذب النظر الى رواياته ويبقي عليها بعض الجدة ، والا فان ما في رواياته من احداث لا تكاد تعني قارىء اليوم ، فهي غير محكمة ولا مثيرة للاهتمام ، وانما الرائع حقاً فيها هو تصويره لمسرح الاحداث والنماذج التي تتحرك عليه (١١) .

اما الكاتب الواقعي الذي ملأ اسمه وانتاجه القصصي العالم الناطق بالاسبانية على امتداد ما يقرب من نصف قرن فهو بغير شك **بنيتو بيريث جالدوس** Benito Pérez Galdos (١٨٤٣ – ١٩٢٠) . وهو حقاً يعتبر في الطبقة الاولى من الروائيين الاوربيين خلال القرن التاسع عشر ، وكان يمثل في اسبانيا ما مثله فلوبير وزولا في فرنسا ، ودستويفسكي وتولستوي في روسيا . وما زالت رواياته حتى اليوم بعد انقضاء نصف قرن على وفاته آثاراً أدبية لم تفقد بعد رونقها ولا طلاوتها ، وما زال لها من اقبال الجماهير حظ عظيم .

ولد جالدوس في لاس بالماس (في احدى جزر كناريا او الجزائر الخالدات كما كان العرب يسمونها) وتلقى تعليمه الأول في مدرسة انجليزية ، ولكنه انتقل منذ صباه الى مدريد ولم

---

(١١) نشرت اعمال بيريدا الكاملة في دار نشر اجيلار سنة ١٩٣٤ :

José Maria Pereda: Obras completas, Aguilar, 1934.

وانظر عنه بالبونثا برات ، تاريخ الادب الاسباني ٢/٢١٢ – ٢١٨ .

نعد نجد لبيئته الاولى اى اثر فى ادبه ، فهو يعتبرمدريديا خالصا . اما اخذه العلم فى طفولته فى مدرسة انجليزية فربما كان له اثر فى تلك النزعةالمتحررة البعيدة عن التزمتالكاثوليكى مما ستراه بعد ذلك شائعا فى كل آثاره الادبية .

وقد بدأ جالدوس انتاجه الادبى بروايةتحمل عنوان « النافورة الذهبية ـ La Fontana de oro » (١٨٧٠) ، وهى رواية كانت لا تزال تغلب عليها الالوان الشاحبة والميلودرامية العاطفية للرواية الرومانسية ، ولكنه لا يلبث بعدذلك ان يشرع فى نشر سلسلة رواياته التاريخية التى تحمل عنوان « الاحداث القومية Los episodios nacionales» منذ سنة ١٨٧٣ . وقد أودع المؤلف فى هذه المجموعة التىتضم ستة واربعين مجلداً تاريخياً قصصيا كاملاً لاسبانيا خلال القرن التاسع عشر من مولدهالطرف الاغر حتى ايامه . وتتجلى هنا مقدرة جالدوس القصصية ... مقدرة فائقة علىالارتجال وعلى تحريك جيوش من الشخصيات التى تمثل كل النماذج البشرية فى مدريد من حكامها وامرائها ورؤساء وزاراتها الى شحاذيها وقواديها وبغاياها ، وهو من هذه الناحية اشبه**بلوبى دى فيجا** علم المسرح الاسبانى خلال العصر الذهبى ، فهو قصصى « جماهيرى » بمعنى انهيكتب للجمهور العريض ، يحاول ان يقدم اليه خلاصة لتاريخ بلده وعصره ، وهو قادر علىاجتذاب القارىء اليه دائما . وكان يعمل على ابداع ما يكتسب مبادئه الايديولوجية فى الاخاءوالمساواة والحب والتسامح . وهو من هنا يختلف اختلافا جذريا عن صديقه بيريدا ، فبينماهذا الاخير محافظ رجعى يمثل الكاثوليكية المتزمتة المتعصبة اذا بجالدوس يصبح نموذجاللمصرى المنفتح المتحرر الذى يضيق بسلطان الكنيسة وان كان للروح الدينى فى ادبه مكان ، فان الدين عنده ينبغى ان يكون مثلاً سامياً للاخاء البشرى والحب .

وعلى بعد ما كان بين هذين الكاتبين فى العقيدة السياسية وفى النظرة الى الحياة فقد جمعهما كونهما مؤسسى المذهب الواقعى فىاسبانيا . وتبدو واقعية جالدوس فى اقباله على تصوير تاريخ اسبانيا القريب منه المعاصر له ،وهو تاريخ كان على عكس عصر اسبانيا الذهبى حافلاً بالمآسى والعثرات ومظاهر الفشل ، ممايحملنا على ان نعتبر جالدوس الى حد ما من الممهدين لما يعرف باسم جيل ١٨٩٨ ، فهو فىتصويره الروائى للتاريخ يلح على عيوب المجتمع الاسبانى واخطاء ساسته . كل ذلك فى اسلوبقصصى ممتع جعل من « الاحداث القومية » لجالدوس ملحمة اسبانيا الروائية فى القرنالتاسع عشر ، فنحن نجد فيه نفاذ النظرة والقدرة على استخلاص الحقائق الكبرى والمعالم البارزةفى تاريخ هذه الحقبة ، والبراعة الفائقة فى تحريك الجماهير التى تؤدى دورها فيه والاحاطة بكلالتفاصيل الدقيقة ، سواء لحياة الشخصيات الكبرى او الطبقات الدنيا للشعب . كل هذايجعل من جالدوس واحداً من اعظم من عالجوا الرواية التاريخية ، وهو يقاس من هذه الناحيةبالروائى الاسكتلندى **والتر سكوت** ، وان كان اكثر منه اهتماماً بالتاريخ الحى المعاصر لهالقريب منه (١٢) .

ولكن جالدوس كان اكثر من مجرد روائىاتخذ التاريخ مادة لفنه القصصى ؛ اذ ان له انتاجا

---

(١٢) تقع « الاحداث القومية » لجالدوس فى ٤٦ مجلدا ،وقد بدأ نشر السلسلة الاولى منها فى سنة ١٨٧٣ ونشر الخامسة والاخيرة فى ١٩١٢ ، وهى تتناول كل احداثالتاريخية خلال القرن التاسع عشر . انظر المقدمة التى كتبها الناقد والمؤرخ الادبى فيديريكو ساينث دى روبلس Federico Sainz de Robles لمجموعة اعمال جالدوس الكاملة و « الاحداث القومية » تحتل منهاالمجلدات الثلاثة الاولى) .

B. Perez Galdos: Obras completas, Aguilar, Madrid, 1941.

ضخماً من الروايات الاخرى تناول فيها كثيراً من مشكلات مجتمعه المعاصر . وربما كان من اكبر تلك المشكلات اجتذاباً لاهتمامه تلك المتعلقة بالمشاعر الدينية . وكان جالدوس بنفاذ نظرته قد ادرك ان جانباً كبيراً من تخلف اسبانيا عن سائر البلاد الاوربية ومن عثراتها المتتابعة خلال القرن التاسع عشر انما يرجع الى العيوب الكامنة في الكاثوليكية الاسبانية ، واهمها التعصب والجمود ، ولهذا فقد الح على معالجة هذه المسألة في عديد من الروايات من اهمها « جلوريا Gloria » و « عائلة ليون روتش La familia Leon Roch » و « السيدة برفكتا Dona Perfecta » وفيها يعالج مشكلة اختلاف الاديان وما يمكن ان يجنيه ذلك على المجتمعات اذا نظر اليه من زاوية التعصب الاعمى . والرواية الاخيرة « السيدة برفكتا » وترجمة الاسم « الكاملة » يطلقه جالدوس في سخرية مريرة على هذه المرأة التي تمثل طرازاً لما نراه في المجتمعات الجامدة المتخلفة ، طراز المتدين الذي يظن نفسه الانسان الكامل فيفرض نفسه بحكم تمسكه الظاهر بطقوس ديانته حكماً على المجتمع والناس مع انه كتلة مصمتة من الشر والرذائل . وفي خلال هذه الروايات يندد جالدوس بلا خطابية وعلى نحو غير مباشر برجل الدين الذي تكمن تحت مسوحه الرهبانية طاقة هائلة من الكراهية والخبث الدفين .

وهناك جانب ضخم من روايات جالدوس لم يعمد المؤلف فيه الى بسط رأي او فكرة مثل الروايات السابقة ، وانما اراد بها ان يسجل حياة قطاعات من مجتمع عصره . وهذه الروايات اما تدور حول شخصية لها جاذبيتها القصصية او حول ازمة عاطفية تحمل في طياتها شحنة مأساوية جديرة بان تعالج بشكل مسرحي ، اذ ان شخصيات هذه الروايات بما في نفسياتها من عقد وما في حياتها من ازمات كانت اصلح ما تكون للتعبير المسرحي الدرامي ، مما حمل جالدوس نفسه او بعض الكتاب المسرحيين الآخرين على تقديمها في صور مسرحيات بعد اجراء ما يتطلبه ذلك من التعديل على شكلها الروائي . ومن هذه الروايات « ماريانيلا Marianela » (١٨٧٨) ، وهي فتاة قبيحة فقيرة تحب فتى اعمى وتستمتع في خدمته ومعونته في اخلاص ووفاء ، ويبادلها الاعمى الحب ، ويتصور فيها الى جانب الكمال الخلقي والروحي جمالاً منقطع النظير ، وتعينه هي في براءة على تأكيد هذه الصورة التي رسمها في خياله لها . ولكن الفتى الاعمى يسترد بصره بعد ذلك . ويكون التضاد الصارخ بين صورة الفتاة الحقيقية وصورتها المتخيلة مؤدياً الى وقوع ما لا بد منه : المرارة القاسية وخيبة الأمل وموت ماريانيلا منتحرة .

ولجالدوس سلسلة من الروايات جعل مسرح احداثها في مدريد ، فصور لنا عاصمة اسبانيا في ايامه صورة صادقة تنبض بالحياة ولا تقل في حيوية التسجيل وروعة الالوان عن صورة باريس كما تنعكس في روايات **بلزاك** . وتعتبر « فورتوناتا وخاسينتا Fortunatay Jacinta » (١٨٨٦ — ١٨٨٧) قمة هذه السلسلة . وهذه الرواية التي لا تقل في طولها وكثرة شخصياتها وتشابك العلاقات بينهم عن « الحرب والسلام » لتولستوي ، تدور حول حياة شاب ميسور متزوج وعشيقة له من وسط فقير ، ويعمل الشاب على تزويجها برجل نصف معتوه حتى يكون زواجها ستاراً لاستمرار علاقاته بها . وهذه الشخصيات الاربع هي محور الاحداث ، ولا سيما المرأتين اللتين كان اسماهما عنوان الرواية ، ولو ان الاطار العام وهو مجتمع مدريد الذي يعيش فيه ابطالها بكل ما يضطرب فيه من شخصيات ثانوية لا يقل اهمية عن العالم النفسي للأبطال الغني بالعواطف والاهواء المتضاربة .

وفي روايتي « نثارين Nazarin » (١٨٩٥) و « رحمة Misericordia » (١٨٩٧) يقدم لنا جالدوس صورة اخرى نابضة بالحياة لمجتمع الطبقات الدنيا في مدريد والوسط البائس الذي تتحرك فيه نماذج بشرية للتعاسة البالغة من متسولين محترفين ومحتالين وبغايا .

وفي المجموعة التي تتألف من اربع روايات والتي جعل بطلها شخصية مراب بخيل هو « توركيمادا Torquemada » (١٨٨٥ ـ ١٨٨٩) تتجلى قدرة جالدوس على التحليل النفسي الدقيق لمثل هذا النمط الانساني مع التصوير الصادق لمجتمعه وبيئته بعيدا عن المبالغة أو محاولة الاضحاك السهل . ويقول الناقد آرثر أوين Arthur Owen في الكلام من هذه الشخصية التي ابدعها خيال جالدوس : « ان هذا البخيل الذي صوره لنا جالدوس يستحق ان يوضع في طليعة البخلاء الكبار الذين تفتق عنهم الخيال الأدبي في التراث القصصي الانساني كله . نحن نرى في توركيمادا البخل والشره المسعور الى المال كما نراه في كثير من أضرابه ، ولكن جالدوس لم يتخذ منه دمية مضحكة كما اتخذ موليير من آرباجون ، ولم يجعل منه وحشا كما فعل بلزاك بالأب جرانديه . ان توركيمادا مخلوق بشري يستحق أيضا منا بعض العطف والحب ، ففيه ما هو اكثر من البخل والتعبد بالمال : هو انسان له آماله ومخاوفه وآلامه ... بل انه من الانسانية بحيث يعرف الحب أيضا طريقا الى قلبه اليابس . لقد عرف جالدوس كيف يقدم لنا شخصية من لحم ودم » (١٣) .

ويطول بنا الحديث لو أردنا استعراض أعمال جالدوس أعظم قصاصي اسبانيا في مستهل القرن العشرين والأديب الذي عادت به اسباب الاحتلال مكان مرموق في الأدب الروائي العالمي . ولو أردنا ان نحكم عليه حكما قريبا من الانصاف لعلينا ان نقدر انتاجه الهائل . فقد كان جالدوس من اولئك العباقرة ذوي الخيال الخصب والقدرة الفائقة على الارتجال ، وفيه كل ما في هذا الطراز من الادباء من وجوه امتياز ومآخذ نقص . ولهذا فان أعماله شديدة التفاوت منها ما هو قمم ادبية بالغة العلو ، ومنها المتوسط الجودة ، ومنها ما هو دون ذلك . ادب جالدوس اشبه بالغابة الكثيفة المتشابكة الاشجار والأغصان ، كثيرا ما يلتقي المرء فيها بالثمرات الشهية الناضجة أو الأزهار ذات الألوان الرائقة والعطر الزكي الطيب ، ولكن فيها الى جوار ذلك كثيرا من الاعشاب التي تعبر بها العين عبورا سريعا . ولعل أهم ما يؤخذ على جالدوس هو اسلوبه ، فهو في كثير من الأحيان مغسول ليس فيه توهج ولا تألق ، بل يبدو عليه طابع السرعة وقلة الاهتمام بالصقل والتهذيب . غير ان ذلك لا ينقص من قيمة انتاجه ، فهو في النهاية مصور قدير وخالق مبدع لعدد هائل من الشخصيات الانسانية بعضها مبتذل عادي في الظاهر ، ولكنها ذات نفسيات مهيأة لان تنطوي على أنبل المشاعر الانسانية وأسماها . ان هذا العالم الذي قدمه لنا خيال جالدوس على تفاوت انماطه وتنوعها هو قمة ما وصل اليه الأدب الاسباني القصصي في عصره ، وأعظم ما استهل به هذا الأدب حياة قرنه العشرين (١٤) .

•••

(١٣) Arthur Owen: The "Torquemada" of Galdos, Hispania, 1924.

(١٤) الكتابات عن جالدوس سواء بالاسبانية أو بغيرها من اللغات الاوروبية اكثر من ان تعد ، ولهذا فسنكتفي بالاشارة الى أهمها :

J. Casalduers: Vida y obras de P. Galdos, Madrid, 1951.

Angel del Rio: Estudios galdosianos, Zaragora, 1953.

Ricardo Gullon: Galdos, Madrid, 1960.

H.C. Berkowitz: P. Galdos, Spanish Liberal Crusader, Madison, 1948.

S.H. Eoff : The Novels of Pérez Galdos, St. Louis, 1954.

وانظر الفصل الذي كتبه عنه بالبوينا برات في تاريخ الأدب الاسباني ٢/٢١٩ ـ ٢٤٠ .

استمرار المذهب الطبيعي في اسبانيا :

اميليا باردو بازان :

كان جالدوس يمثل انتصار الواقعية في الادب القصصي الاسباني في أواخر القرن الماضي ، وقد رأينا لذلك أثره عميقا في معاصريه ولاحقيه ، اذ فتنوا بالمذهب الجديد وعملوا على ترسم خطى اعلامه من الروائيين الفرنسيين بشكل خاص . ومن بين هؤلاء الذين عاصروا جالدوس وان كانت شخصيته الطاغية وشعبيته الكبيرة قد أخرتهم الى الصف الثاني بعده ، تلك الكاتبة القديرة الكونتيسة « **اميليا دي باردو بازان** Emilia de Pardo Bazan » (١٨٥١ – ١٩٢١) .

ولدت هذه الاديبة في مدينة « لاكورونيا » التي تقع في أقصى شمال غربي اسبانيا في اقليم جليقية ، وكانت من اسرة نبيلة غنية . وعرفت منذ صغرها بارادة قوية صلبة « مسترجلة » بعض الشيء وباقبال نهم على القراءة والاطلاع وحب للمعرفة حملها على تعلم الانجليزية والفرنسية والالمانية وتعمق آدابها . واتجهت في مستهل شبابها الى الأدب الرومانسي ولا سيما كتب **فيكتور هوجو** ، ولكن سرعان ما استأثر باهتمامها وفضولها أدب المذهب الطبيعي الفرنسي في الرواية ولا سيما اميل زولا . وقد عبرت عن آرائها في الفن والأدب في مجموعة مقالاتها التي نشرتها بعنوان « مسألة الساعة Cuestion palpitante » (١٨٨٣) . وقد افتتح هذا الكتاب سلسلة من المناقشات والجدل الحاد في اسبانيا حول الكتابة القصصية ومذهب الروائيين الطبيعيين في معالجة المشكلات الاجتماعية . وتدافعت اميليا دفاعا حارا عن هذا المذهب ، ولو أنها كانت امرأة شديدة التدين حريصة على احترام التقاليد الاسبانية ، ولم يكن ذلك يهيئها للاخذ بالمذهب الطبيعي على علاته ، فأرادت أن توفق بينه وبين اتجاهها المحافظ التقليدي ، مستهدية في ذلك بشخصية الأب **فيخو** Feijoo (١٦٧٦ – ١٧٦٤) الذي لم يمنعه مركزه الكنسي بين آباء الكنيسة الكاثوليكية من الاخذ بكل جديد من تيارات الفكر الاوربي في عصره . وهكذا كانت تلك السيدة الاسبانية الصميمة : مزاجا – ليس الأول من نوعه – من التقليدية التي لا تتنازل عن قيمها ، ومن التحرر والانفتاح على العالم الخارجي في آن واحد . ويكفي أن نذكر أنها كانت أول من نبه الأذهان في اسبانيا الى قيمة الفن القصصي الروسي ومدى تأثره بالثورة ، اذ أصدرت حول هذا الموضوع دراسة نقدية جيدة عنوانها « الثورة وفن الرواية في روسيا La revolucion y la novela en Rusia » .

وقد حاولت باردو بازان أن تطبق آراءها الادبية والنقدية على انتاجها القصصي ، فنشرت مجموعة كبيرة من الروايات والقصص القصيرة وصلت في بعضها الى غاية من الاتقان . ومن أهمها رواية « بيوت أوليوا Las Pazos de Ulloa » (١٨٨٦) التي تعتبر من خير نماذج الرواية الطبيعية الاسبانية على الطريقة الفرنسية . وفيها تصور تلك القرية الجليقية التي سجلت اسمها في عنوان الرواية ، وترسم لنا لوحات أخاذة للريف الجليقي بأرضه الخضراء الرطبة وحياة الفلاحين البسطاء بخيرها وشرها ، ونراها أثناء ذلك تعرض علينا عددا كبيرا من الشخصيات النمطية التي تملأ هذا الريف وما يختلج في نفوسهم من غرائز بدائية وما يسيطر على تفكيرهم من خرافات وأوهام . كل ذلك في أسلوب يتقصى كل الدقائق ويحاول أن ينقل لنا الطبيعة نقلا يكاد يكون فوتوغرافيا . وهي في خلال رواياتها تبدي اهتماما كبيرا بتشخيص الأمراض الاجتماعية

فى تلك البيئة الريفية ، اذ انها ـ وان كانت تنطوى على حب عميق لها ـ لا تغمض عينيها عما فيها من شرور (١٥) .

•••

تراجع المذهب الطبيعي وانحساره :

بلاسكو ابانيث ، بالاثيو بالديس ، ريكاردو ليون :

كان جالدوس هو قمة الفن الروائى فى مطلع القرن العشرين ، وكان فى اسبانيا ممثلاً للاصل الواقعية الطبيعية على النحو الذى مثله زولا فى فرنسا ، ولكنه لم يكن مقلداً تابعاً ، بل اننا نرى فيه نبطاً من الاسبانية الاصيلة ، واذا كان معاصروه ومن لحقه من الروائيين قد فتنوا به وترسموا خطاه فانهم كانوا مقصرين عن شأوه ، ولهذا فانه يمكن لنا أن نقول ان المذهب الطبيعى فى اسبانيا لم يستطع أن يمضى قدما الى الامام من بعده . فكان جل هم من تلوه الاهتمام ببيئاتهم المحلية المحدودة . صحيح أنه كان من بينهم من خلقوا لنا من هذه البيئات ومن انماطها الانسانية اعمالاً قصصية جيدة ، ولكن الفن الروائى على أيديهم كان يتحول من هذه الانسانية العالمية التى رأيناها فى أدب جالدوس الى الاقليمية الضيقة التى ولدت الواقعية فى احضانها ثم عادت اليها مرة اخرى .

وقد رأينا هذا الاتجاه فى اميليا باردو باثان التى كادت رواياتها تقتصر على تصوير بيئتها المحلية (جليقية) ، وفى هذا نفسه نشهد تراجع المذهب الطبيعى وبدء انحساره وان كان علينا ان نعترف بشخصية باردو باثان القوية ومقدرتها الروائية الفائقة .

ومع ذلك فقد استمر الاتجاه الطبيعى على طول عدة اجيال من الروائيين ، بل يمكن القول ان هذا الاتجاه لم يختف حتى الآن نهائيا من الفن القصصى الاسبانى وان كانت قد طرأت عليه تعديلات وظهرت الى جواره اتجاهات جديدة تساير تطور الأذواق والحساسيات .

ومن بين ابرز من واصلوا الاتجاه الطبيعى فى الجيل التالى لجالدوس وباردو باثان الروائى البلنسى **فيثنتى بلاسكو ابانيث** Vicente Blasco Ibanez (١٨٦٧ ـ ١٩٢٨) .

ولد بلاسكو ابانيث فى بلنسية ، وبها قضى معظم صباه وشبابه فى رحاب حدائقها الغناء ومزارعها الخصبة المثقلة بالزهور والثمار وفى افياء جوها الدافىء الرقيق ومروجها المتسعة التى لا تزال تحمل سمات الحضارة العربية وتشهد بفضل عرب الأندلس فى تحويل هذه المنطقة الى جنة من جنان الأرض . وبدأ ابانيث بدراسة القانون ولكنه انتقل الى العمل فى الصحافة ، وقد أدى نشاطه السياسى وميوله الجمهورية الى مغادرة وطنه فى ١٨٩٠ ، ولم يكد

---

(١٥) نشرت مجموعة اعمال اميليا باردو باثان الكاملة فى مجلدين ، دار نشر اجيلار سنة ١٩٤٧ . انظر مقدمة هذه المجموعة كذلك :

D.F. Brown : La vida y las novelas de E. Parde Bazan, New York, 1940.

D.F. Brown : The influence of E. Zola in the Novelistic and Critical Work of E. Pardo Bazan, Illinois, 1933.

Emilio Gonzalez Lopez : E. Pardo Bazan, Novelista de Galicia, New York 1944.

Mariano Baquero Goyanes : La novela naturalista espanola : E. Pardo Bazan, Murcia, 1955.

يعود الى اسبانيا بعد ذلك بقليل حتى اضطره صدامه بالسلطات الحاكمة بسبب آرائه السياسية الى الخروج من بلاده مرة اخرى في سنة ١٩٠٩ ، فذهب الى امريكا اللاتينية كما قام بزيارات لبعض البلاد الاوربية وبلاد الشرق الاوسط ومنها مصر وتركيا . ورجع الى وطنه اسبانيا بعد ذلك فاستقر فيه ، وكان النجاح الكبير الذي قدر لرواياته قد مكنه من ان يخلد الى حياة من الدعة والرفاهية حتى وفاته .

وفي بلاسكو ايبانيث يتمثل لنا الروائي المقتدر ، ولكن اقتداره لا يكاد يتجاوز بيئته الصغرى التي يعرفها والجو الذي يتنفسه (وهو في هذه الحالة بيئة بلنسية وريفها وما يجاورها من المدن المطلة على شاطىء البحر المتوسط) ، فاذا خرج من جوه ــ وكثيرا ما كان يفعل ــ بدت نزوات الضعف فيه وغلبت عليه السطحية والتسرع . ولهذا فقد كان خير رواياته هو ما عمد فيه الى تصوير بلده بلنسية وريفها وحدائقها ووصف حياة مزارعيها وبحارتها وصياديها . ومن امثلة هذه الروايات « الكوخ La barraca » (١٨٩٨) ، و « بين اشجار البرتقال Entre naranjos » (١٩٠٠) و « وقصب وطين Canas y barro » (١٩٠٢) ، حيث نرى ذلك التصوير الحي الدقيق لريف بلنسية وحياة اهلها . واولى هذه الروايات « الكوخ » تعتبر حقا من اروع الأعمال القصصية ، وفيها نرى كيف يتلاحم الوصف الشعري لمروج بلنسية وحدائقها وبحيرتها (التي لا تزال تحمل اسمها العربي : La Albufera) باحداث الرواية التي لا تزال في تصاعد مستمر حتى تنتهي بالمأساة التي لا نرى منها مفرا .

ولايبانيث روايات حاول فيها ان يخرج عن نطاق بيئته وكان له فيها بعض التوفيق مثل رواية « الكاتدرائية La catedral » (١٩٠٣) التي جعل احداثها تدور في طليطلة وعلى مشهد من كنيستها العظمى ذات الطراز القوطي ، و « المعصرة La bodega » (١٩٠٥) التي تقع احداثها في شريش وبين معاصرها المشهورة و « دماء ورمال Sangre y arena » (١٩٠٨) التي تصور حياة احد مصارعي الثيران . ولكن هذه الروايات التي لم يكن بلاسكو ايبانيث قادرا على تمثل اجوائها وتعرف دخائلها كشفت عن سطحيته ومعالجته للقصة في سرعة وبعد عن الدراسة العميقة الفاحصة . وفي هذا المظهر نرى كيف يبتعد ايبانيث عن منهج الطبيعيين في دراسة كل ما يكتبون عنه وتعمقه على نحو « علمي » دقيق . هكذا كان يفعل جالدوس في تصويره لاجواء مدريد وطبقاتها الدنيا ، اذ كان كثيرا ما يعايش هذه الطبقات حتى يسجل حياتها عن معرفة كاملة ، وهكذا كانت تفعل باردو بازان ايضا ، فهي تعترف بانها دأبت يوميا على زيارة مصنع للسجاير بقرب « لاكورونيا » خلال مدة طويلة حتى تسجل كل دقائق حياة العمال والعاملات فيه حينما شرعت في كتابة رواية تصور هذا الجو . أما بلاسكو ايبانيث فلم يكن لديه مثل هذا الصبر على معاناة تلك التجارب ، فخانته دقته في صدق حدسه ، واتى كثير من تصويره سطحيا يكشف عن الجهل بحقيقة ما يكتب عنه . نرى ذلك في رواية « الكاتدرائية » حيث يورد صفحات تدل على انه يجهل ابسط ما يجب أن يعرفه المثقف العادي عن طقوس الصلوات الكاثوليكية ، واشد نكرا من ذلك ما نرافق رواية « دماء ورمال » التي لقيت نجاحا عالميا منقطع النظير والتي شهدناها على شاشة السينما وقد تحولت الى فيلم نال شعبية كبيرة ، ففيها من الاخطاء الجسيمة حول الدقائق الفنية لمصارعة الثيران ما يستغرب من مؤلف اسباني وما يدل على ان ايبانيث لم يلتزم ابسط ما تقضي به نزاهة الروائي وامانته في تمثل ما يصوره .

من هنا نلاحظ كيف كان المذهب الطبيعي في الرواية يسير في خط منحدر على ايدي الجيل

التالي لجالدوس . ولعل السبب في ذلك هو ان المذهب الطبيعي سواء في فرنسا او اسبانيا انما ولد في احضان الطبقة الوسطى البورجوازية وكان روائيوه يكتبون لهذه الطبقة ، ولكن مؤلفين مثل بلاسكو ايبانيث كانوا يحاولون ان يكتبوا روايات « جماهيرية » ... موجهة الى الطبقة العاملة « البروليتارية » غير انه لا يرتفع بمستوى هذه الجماهير ، بل هو يتنزل اليها ويتملق مشاعرها ، ولعل هذا هو سر نجاح بلاسكو ايبانيث وشعبيته، ولكنه في الوقت نفسه هو موطن الضعف الأكبر فيه . فقد استطاع هذا الكاتب ان يحيط نفسه بهالة من البطولة جعلت اسمه يلمع كثيرا في خارج اسبانيا ، اذ عدوه « ثوريا » « متحرر التفكير » « عدو للكنيسة » « مدافعا عن قضايا الفقراء والمظلومين » ، ولكن « ثوريته » كانت في كثير من الأحيان « تملقا ديماجوجيا رخيصا لنخزوانة الكبرياء الوطنية التي تختلج دائما في روح الاسباني » على حد تعبير صائب للقصصي الأمريكي **جون دوس باسوس** John Dos Passos . ويعقد هذا الكاتب مقارنة طريفة بين بلاسكو ايبانيث ومعاصره الانجليزي **هـ. ج. ويلز** H.G. Wells (١٨٦٦ ـ ١٩٤٦) فيقول ان الاساطير الاغريقية القديمة تحدثنا عن « ميداس » الذي كان لا يكاد يلمس شيئا بعصاه السحرية حتى يستحيل الى ذهب . وقد كان كلا الكاتبين الاسباني والانجليزي ضربا من ميداس ولكن على نحو معكوس ، فانهما كانا لا يلمسان موضوعا حتى يصبح مطروقا مبتذلا » (١٦) . وهو حكم فيه كثير من الصدق على ما فيه من قسوة قد يكون مبالغا فيها .

ويبدو لنا هذا التملق الرخيص لاهواء الجماهير وغرائزها في ميل بلاسكو ايبانيث الى الادب المكشوف وما يلاحظ عنده من تلذذ مريض عند معالجة المشاهد الغرامية الصريحة وبعبارات لا مواربة فيها . وهذا شيء شائع في معظم رواياته، ان كان قد تجاوز الحد في روايات مثل « سونيكا الغانية Sonnica la cortesana » التي حاول ان يكتب فيها رواية « تاريخية » يصور فيها مجتمع اقليم بلنسية القديم في ايام الصراع بين القرطاجيين والرومان ، او رواية « تحت اقدام فينوس A los pies de Venus » وهي رواية « تاريخية » اخرى اراد ان يصور بها حياة البابا العربيد اليخاندرو (اليكساندر) بورجيا . والحقيقة هي ان ثقافة بلاسكو ايبانيث المحدودة الضحلة لم تكن لتعينه على كتابة روايات تاريخية حقة كانت تتطلب من الكاتب جهدا معينا من الاستقصاء والتحري .

على انه مع كل تلك المآخذ فان بلاسكوايبانيث كان على علاته روائيا قادرا على الوصول الى قمة الابداع حينما يصور ما يعرفه حق المعرفة . فرواياته التي تدور في بيئته البلنسية تعتبر من غرر ما انتجه المذهب الطبيعي في اسبانيا . وفيها نلتقي روعة اوصاف المناظر الطبيعية بحرارة العاطفة وتوهجها . وهو بغير شك من اكبر اعلام الفن الروائي في اسبانيا خلال العقود الثلاثة الاولى من القرن العشرين (١٧) .

---

(١٦) انظر كتاب جون دوس باسوس : « روثينانتي يعود الى الطريق » (وروثينانتي هو جواد دون كيخوته المشهور) :
John Dos Passes : Rocinante Vuelue al camins, Madrid, 1930.
الفصل التاسع بعنوان Un midas al revès (ميداس المعكوس) .

(١٧) انظر مجموعة اعمال بلاسكو ايبانيث الكاملة ، ط . اجيلار في ثلاثة مجلدات ، سنة ١٩٦١ ـ ١٩٦٥ وانظر كذلك :
C. Pitollet, Vicente Blasco Ibanez, ses romans et le roman de sa vil, Paris, 1921.
J.A. Balseiro : V. Blasco Ibanez, hombre de accion y de letras, Puerto Rico, 1935.
Ezio Levi: Figure della Letteratura Spagnola, Firenza, 1922.
وانظر كتاب بالبوينا برات : تاريخ الأدب الاسباني ٢/٤٣٦ ـ ٤٤٢ .

ويدخل الاتجاه الطبيعي في الرواية الاسبانية بعد بلاسكو ايبانيث في مرحلة يمكن ان ندعوها طور « التصفية النهائية » ، ويمثل هذا الطور اربعة من الروائيين امتدت ببعضهم الحياة حتى الخمسينيات من هذا القرن ، وكان لهم في ايامهم حظ كبير من اقبال القراء الا ان ادبهم لم يعد له الآن الا قيمة تاريخية .

واول هــؤلاء الروائيين **فيليب تريجــو** Felipe Taigo (١٨٦٥ — ١٩١٦) ، وكان من منطقة بطليوس في غرب اسبانيا . وهو يمثل الافراط في استخدام موضوعات الحب الجسدي والصراحة في معالجتها ، وهو اتجاه رأيناه ايضا عند بلاسكو ايبانيث ، ولكن تريجو جعله شغله الشاغل حتى كاد يتخصص فيما يعرف باسم روايات « الغراميات ذات الطابع الجنسي » . والواقع ان هذا لم يمنع كونه روائيا قديرا ، ولكن الخطر في مثل هذا الاتجاه هو انه سرعان ما تضيع فيه الحدود الفاصلة بين الأدب الروائي والأدب المكشوف الذي يقصــد الجنس لذاتــه ، ومن الروايات التي تمثل نزعته تلك « نساء الفردوس Las Evas del parailso » (١٩١٠) . وقد حاول بعض النقاد المحدثين ان يدفعوا عنه تهمة الكتابة عن الموضوعات الجنسية للجنس ذاته، **فسانيث دي روبلس** يشيد بقدرته القصصيــة ويقرنه بالكاتب والناقد الفرنسي **بول بورجيــه** (١٨٥٢ — ١٩٣٥) والروائي الايطالي المعاصر **البرتو مورافيا** . وعلى كل حال فان ما كان يثير ثائرة الناس في ادب فيليب تريجو على ايامه او قورن بكثير مما يكتب اليوم لاصبح يبدو كادب الأطفال سذاجة وبراءة [١٨] .

والروائي الثاني الذي يتمثل فيه انحسار المذهب الطبيعي ونضوب معينــه هو **ارماندو بالاثيو بالــديس** Armando Palacio Valdes (١٨٥٣ — ١٩٣٨) ، وكان يقاســم معاصريه اهتمامهم بمعالجة المشكلات الدينية والاجتماعية، ولكنه كان يخالف اعلام المذهب الطبيعي في انه كان يرى أن الروائي لا بد ان يختار نماذج رواياته لامن بين الشخصيات العادية التي تضطرب في حياة الواقع ، بل تلك التي يلاحظ فيها بعض التميز والخروج على العادي الرتيب ، كما انه كان اقل من رفاقه الطبيعيين تشاؤما في تقدير الطبيعــة البشرية ، فقد كان فيه ميل الى الســمو بهذه الطبقية واضفاء شيء من المثالية عليها ؛ نرى ذلك في الرواية التي عالج فيها قسوة حياة صــيادي السمك في المنطقة التي ولد فيها وعرفها حق المعرفة: منطقة استوريش في شمال اسبانيا) ، ونعني بها روايته « خوسيه Jose » (١٨٨٥) وفي روايته « الاخت سان سولبثيو La Hermana San Sulpicio » (١٨٨٩) التي تصــور حياة فتاة تدخل ديرا من اديرة الأندلس لتنخرط في حياة الرهبنة ، وهي شابة ذات شخصية مرحة دافقة الحركة فتحيل الدير القاتم الحـزين الى شعلة متالقة من المرح والرقص والغناء ، ثم تقع الراهبة المبتدئة مغامرة عاطفية فتدرك انهــا لم تخلق لحياة الدير ، فتنسحب قبل فوات الأوان لتتزوج الفتى الذي احبته . ففي هذه الروايــة اللطيفة ذات اللون الوردي (مما جعلها صالحة للسينما فقدمت على الشاشة مرتين) لا نرى قوة تصوير الطبيعيين ولا معالجة الازمات النفسية على طريقة جالدوس او باردو بازان ، وانما قصة خفيفة سطحية يحاول المؤلف ان يتجنب فيها كل مساس بالقيم الاجتماعية او الدينية البورجوازية، بل نلمس فيها دفاعا عن تلك القيم واسباغا لشيء من المثالية عليها . والحقيقة ان بالاثيو بالديس وان كان قد امتدت به الحياة حتى ادرك الحرب الأهلية الاسبانية فانه كان قد اســتنفد طاقته القصصية في الســنوات الاولى من القرن العشرين حينما كان معاصروه يضعــونه في مصــاف كبار

---

(١٨) من فيليب ترجو انظر كتاب بالبوينا برات المشار اليه ٢/٤٤٢ — ٤٤٣ .

الروائيين الروسيين ، ولم يعد له في سنواته الأخيرة الا أن يعيش على رصيد أمجاده الماضية (١٩) .

وقد برز هذا الاتجاه الى التعبد بتلك القيم الاجتماعية والدينية التقليدية الى حد التعصب والهوس في روائي آخر يعتبر من بقايا المدرسة القصصية السابقة التي انتهت الى التحجر ، وهو البرشلوني **ريكاردو ليون** Ricardo Leon (١٨٧٧ ـ ١٩٤٣) . وكان شاعرا قصاصا بدأ في نشر أول انتاجه منذ السنوات الاولى لهذا القرن . وكان يظهر في انتاجه مدى تأثره بالأدب الاسباني القديم . ولكننا الآن بعيدون عن الطابع الانساني المتكامل الذي كان يميز خوان فاليرا ، بل نرى أنفسنا ازاء استاذ مدرسي « يصنع » شعره وقصصه صناعة فنية يحككها ويتقن صياغتها . ومن أول أعماله الروائية « سلالة الأشراف Casta de Hidalgos (١٩٠٨) حيث نجد موضوعا طالما استهوى الكتاب الاسبان ، وهو الصراع بين الحب الدنيوي البشري والحب الالهي ، غير أن المؤلف هنا ـ على عكس فاليرا ـ يحل العقدة مصورا انتصار الحب الصوفي والقيم المسيحية .

ومن رواياته التي تسير أيضا في هذا الاتجاه « قلعة الثغريين Alcala del os Zegries » (١٩٠٩) ، وموضوعها تاريخي مستمد من تاريخ غرناطة الاسلامية في الفترة الأخيرة التي انتهت باستيلاء الملكين الكاثوليكيين على آخر معاقل الاسلام الأندلسي . وهي رواية يبدو فيها التعصب الكاثوليكي في أجلى صوره . وكان ريكاردو ليون كان يرى في نفسه مبعوث العناية الالهية للدفاع عن « القيم المسيحية » ضد عرب الاندلس . أما الاسلوب فهو « حجري » الطابع حاول فيه المؤلف أن يقلد أسبانية القرن السابع عشر في خطابية ورنانة أصبحت لا تثير الآن الا السخرية أو الرثاء . والغريب أن هذه الرواية [illegible] طبعت خمس عشرة مرة حتى سنة ١٩٥٢ أي على مدى نحو أربعين سنة . ولعل السبب في ذلك أنها كانت تغذي المشاعر الوطنية الفوقانية خلال النصف الأول من القرن العشرين ، وهي الفترة التي واكبت الصراع السياسي العنيف بين الأحزاب ، حتى انفجر احتراق الحرب الأهلية الاسبانية .

ولريكاردو ليون روايات أخرى تدور حول موضوعات تاريخية ، وكلها على هذا النمط : تمجيد الماضي الاسباني ، والمدح وحبي بمآثره ، ودفاع قصير النظر عن أخطائه ، ومهاجمة من اعتبرهم المؤلف خصوم أسبانيا الكاثوليكية من مسلمي الأندلس الى الانجليز البروتستانت ، بل حتى للهنود الحمر الأمريكيين .

وقد أدرك هذا الكاتب الحرب الأهلية الاسبانية (١٩٣٦ ـ ١٩٣٩) ، فنصب نفسه ناطقا بلسان جيوش **فرانكو** المنتصرة . وكانت نظرته الروائية الى تلك الحقبة من تاريخ أسبانيا الحديث لا تختلف عن نظرته الى تاريخها القديم ، اذ نجد في أعماله نفس الخطابية الرنانة والتملق البغيض للنظام الحاكم وما يمثله ـ في نظره ـ من انتصار القيم التقليدية المحافظة . ويبدو ذلك في روايتيه « الأحمر والأصفر Rojo y gualda » (رمز الى لوني العلم الاسباني) (١٩٣٥) و « المسيح في نار الجحيم Cristo en los infiernos » (١٩٤٣) . والاولى في مهاجمة الحرب الجمهوري الذي كان عليه أن يتجرع مرارة الهزيمة في الحرب الأهلية ، والثانية في وصف هذه الحرب من وجهة نظر المنتصرين .

---

(١٩) عن بالانيو فالديس انظر كتاب باليوبنا برات ٢/٤٢٢ـ ٤٢٥ ، وقد نشرت أعماله الكاملة في مدريد ١٩٥٦ .

ويقول الناقد **ايجليسياس لاجونا** عن هذا الروائي في عبارة ساخرة : « لقد كان ريكاردو ليون لسوء حظه موظفاً شريفاً من موظفي بنك اسبانيا ، ويبدو انه لم يانس في نفسه الجراة لاختلاس اموال هذا البنك ، فقرر ان يستولي عليها بطريقة اكثر نزاهة وهي استثارة المشاعر القومية الاسبانية عن طريق مهاجمة العربي والانجليزي والهندي وكل من شاء سوء حظه له ان يعترض سبيله » (٢٠) .

ويقول ايضاً ان من المفارقات ان جماهير القراء كانت تنتظم صفوفاً حتى تستطيع ان تشتري آخر رواية لريكاردو ليون . اما الآن بعد نحو ربع قرن فقط على وفاته فان رواياته تاخذ موقفها في آخر صفوف الانتاج الروائي تنتظر من يجرؤ على شرائها . وفي هذه العبارة اشارة الى مدى تطور الاذواق في اسبانيا المعاصرة وتحولها النهائي عن هذا الكاتب وامثاله ممن كانوا يعنون شيئاً في زمنهم ، ولم يعد الآن لاعمالهم مكان .

وتنتمي الى هذا النوع من الروائيين الملتزمين بالقيم التقليدية المحافظة الكاتبة **كونتشا اسبينا** Concha Espina (١٨٧٧ — ١٩٥٥) ، وهي ايضاً تمثل المدرسة الطبيعية في طورها النهائي . وكانت من مدينة سانتاندير الساحلية التي اخرجت لنا من قبل احد الاعلام الاوائل للمذهب الطبيعي وهو بيريدا الذي عرضنا له فيما سبق . وبالفعل تبدو لنا روايات كونتشا اسبينا كما لو كانت صياغات جديدة لنفس الموضوعات التي طرقها بيريدا من قبل بما فيها من تصوير لبيئة بلدها وسكانها . وعلى الرغم من ان اتجاهاتها امتدت ببلدة المؤلفة الى خصوصيات هذا القرن فقد كان في معالجاتها لهذه الموضوعات خطابية وتكلف موروثان عن اسلوب القرن التاسع عشر ، وكذلك ايديولوجية رواياتها وثيقة الصلة ايضاً بذلك التراث الاسباني التقليدي، فهي تمثل التزمت الكاثوليكي بكل تعصبه وجموده ، وهي من هذه الناحية تشبه ريكاردو ليون ، ولو انها اكثر حرارة واقل تكلفاً منه . فالحق انها كانت اكثر امانة ونزاهة واصدق اقتناعاً بالقضية التي كانت تدافع عنها ، ولهذا فقد اعتبرها الجمهوريون اليساريون منذ ان وصلوا الى الحكم في سنة ١٩٣٠ خصماً له خطره ، وحينما نشبت الحرب الاهلية بعد ذلك بست سنوات كانت في بلدها سانتاندير التي سقطت في ايدي الشيوعيين وتعرضت حياتها للخطر حتى استنقذها ابنها الاديب والصحفي المعروف اليوم فيكتور دي لاسرنا ، وان كان الشيوعيون قد اعدموا لها ثلاث روايات مخطوطة كانت في طريقها الى النشر (٢١) .

ولم تكف كونتشا اسبينا عن الكتابة حتى آخر حياتها . ومن آخر اعمالها الروائية « المؤخرة » Retaguardia (١٩٣٧) و « الاجنحة القاهرة Las alas invencibles (١٩٤٠) و « القمر

---

(٢٠) انتونيو ايجليسياس لاجونا : الرواية الاسبانية في ثلاثين عاما :

Antonio Iglesias Laguna: Treinta anos de novela espanola, Madrid, 1969, p. 48.

وعن ريكاردو ليون انظر ايضا بالبوينا برات ٤٤٢/٢ — ٤٤٥ . وقد نشرت اعماله الكاملة في مجلدين في مدريد ١٩٤٤ — ١٩٤٥ .

(٢١) عن كونتشا اسبينا انظر :

M. Rosenberg : Concha Espina, Los Angeles, 1927.

F. Lagoni: Concha Espina y sus criticos, Toulouse, 1929.

وانظر كذلك بالبوينا برات : تاريخ الادب الاسباني ٤٤٣/٢ — ٤٤٥ .

الأحمر » ، وكلها روايات تمضى أحداثها خلال الحرب الاهلية وتصور تجاربها خلالها فى اسلوب ينبض بالقوة والحرارة .

•••

طلائع جيل ١٨٩٨ :

« كلارين » وجانيفيت :

كان القرن التاسع عشر فى جملته يتميز بنوع من العودة المتفائلة الى القيم الاسبانية الايجابية الناتجه من تأمل الفترات المشرقة المجيدة من تاريخ اسبانيا القديم والوسيط بما فى ذلك من اعتزاز بماضى اسبانيا وثقة فى حاضرها وأمل فى مستقبل مزهر تلحق فيه بركب الحضارة الاوربية ، وفى الميدان الادبى كانت « الحــركة الحديثــة El Modernismo » قد جددت اسلوب الكتابة شعرا ونثرا مضيفة عليها طابعا انســانيا « كوزموبوليتيا » بفضل هذه النفثة التى بث بها الأديب الامريكى اللاتينى « **روبن داريو** Ruben Dario » (٢٢) روحــا جديــدة فى الاداب الاسبانية . غير ان نهاية هذا القرن تميزت باتجاه مضاد لذلك : اتجاه تتوتر فيه حساسية الادباء نحو الجزئيات الصغيرة ونحو الانطواء الذاتى على انفسهم ، ويبدو فيه الموقف المتشائم النقدى ازاء مشكلات البلاد على نحو عنيف اقرب الى الهدمية الى البناء .

هذا الاتجاه هو الذى سوف يتبلور بعد ذلك خلال النصف الأول من القرن العشرين لدى الادباء المعروفين باسم جيل ١٨٩٨ ، ولكن قبل ان يظهر الى الوجود ذلك الجيل بدت فى جو الادب الاسبانى شخصيتان يمكن اعتبارهما رائدا وممهدا مباشرا له .

واول هذين هو الكاتب **ليوبولدو آلاس** Leopoldo Alas الذى عرف باسمه المستعار « كلارين Clarin » (١٨٥٢ ـ ١٩٠١) ، وقد عرفه الأدب ناقداً واعيا ، ولكنه كان الى جانب ذلك قصاصا ممتازا وثيق الصلة بالمدرســة الطبيعية التى كان أبرز أعلامها معاصره وصديقه جالدوس . واول انتاجه القصصى وأروعه هو روايه « الوصيــة La regenta » (١٨٨٤ ـ ١٨٨٥) التى تتمثل فيهـا هذه الحساســية الجديدة نحو عيوب المجتمع الاسبانى ، اذ تجد فيها وصفا حيا مفعما بالسخرية العميقة لحياة بلد وهمى نستطيع ان نلمح وراء رمزه الشفاف مدينة اوفييدو عاصمة اقليمية أشتوريش ، وكأنه كان فى تهكمه بمجتمع بلده انما يتهكم بكل مجتمعات المدن الاقليمية الصغيرة بما يموج فيها من مشاعر ورغبات واهواء متضاربة ، وهو يجسم لنا فى روايته القيم الخلقيه والعرفية الثابتة التى تحكم تلك المجتمعات والعلاقات بين مختلف الطبقات على نحو ساخر يكشف عما فى تلك القيم من زيف ونفاق . وقد تناول المؤلف بالتحليل النفسي الدقيق نماذج نمطية لقطاعات من الشـعب فى مدينته الوهمية تلك : رجال الكنيسة والاغنياء والتجار والبيروقراطيين ... الخ . وفى الرواية خيانة زوجية يربطها بعض النقاد بمثيلة لها فى

(٢٢) روبن داريو (١٨٦٧ ـ ١٩١٦) يمثل مظهرا من أول مظاهر تأثير الادب الامريكى اللاتينى فى الاسبانى ، فقد كان شاعرا من نيكاراجوا (من جمهوريات امريكا الوسطى) وهو يعتبر بادىء حركة أدبية قوية اصطلح على تسميتها بالحركة الحديثة : El Modernismo وقد اصطلح النقاد على جعل سنة ١٨٨٨ هى مبدأ الحركة الجديدة اذ فيها نشر داريو كتابه « ازرق Azul » وهو مجموعة من القصائد والقصص ، وقد اعتبر ثورة على تقاليد الادب الاســبانى ، اذ نجد فيه محاولة جادة لتجديد عروض الشعر الاسبانى ومناداة بمبدأ « الفن للفن » واهتماما بالقيم الفنية والجمالية للأثر الادبى . ويلاحظ تأثر داريو فى هذه الناحية بمذهب « البارناسيين » الفرنسيين .

« مدام بوفاري » لفلوبير وفي « آنا كارنينا » لتولستوي، وقد اتخذها المؤلف ذريعة لكي يرسم لنا صورا ساخرة متشائمة لمختلف القطاعات لمجتمع مدينته .

ولكلارين رواية اخرى ما زالت لها حتى الآن جدة وطراوة هي « وداعا أيتها الشاة Adios cordera » ، وهي صفحة حنين رقيق لحياة الناس البسطاء في الحقول ومجتمعات الريف ، تلك الحياة التي أصبح عمران المدن يتهددها بالزوال ... هي قصة المواجهة الأبدية بين المدينة والريف (٢٢) .

أما الكاتب الثاني فهو الغرناطي **أنخل جانيفيت** Angel Ganivet (١٨٦٢ – ١٨٩٨) وكان رجلا قلقا حائرا ، علم نفسه بنفسه ، فتثقف ثقافة واسعة ، واشتغل في السلك الدبلوماسي فعمل قنصلا لبلاده في جهات بعيدة ، ولعل رحلاته الكثيرة واقامته الطويلة في الخارج كانت مما جعله يتأمل مشكلات بلاده بالبعد الكافي لكي يكون تصوره لها أسلم وحكمه عليها أدق وانفذ . وقد انتهى به القلق والاضطراب الى الانتحار وهو في السادسة والثلاثين من عمره . ولجانيفيت رواية طويلة رمزية اتخذ بطلا لها شخصية خرافية اطلق عليها اسم « بيوثيد Pio cid » وأودعها على لسان بطله كل آرائه وايديولوجيته في تحليل أسباب فساد الأوضاع في اسبانيا وبيان ما رأى انه طريق الخلاص . وهي رواية مثيرة للاهتمام من الناحية الفكرية ، ولو أن المؤلف وسمها بسمة تعليمية . فجاءت صفحات كثيرة منها وكأنها مقالات مستقلة حول مختلف الموضوعات .

وكتاب جانيفيت الآخر « آراء اسبانية Idearium espanol (١٨٩٧) يستحق منا وقفة قصيرة ولو انه لا يدخل مباشرة في باب الفن الروائي ، لما يمثله من اقبال الفكر الاسباني على تحول شامل . فهو يفتح صفحة جديدة في محاولة لكتابة تاريخ نقدي لاسبانيا ، وفيه دراسة مركزة جديرة بالاعجاب لمشكلة اسبانيا القومية التي كانت تقترب آنذاك من نقطة الانفجار . ولسنا نجد في هذا الكتاب ما اعتدنا ان نراه في كتب معاصريه من تغن فارغ ديماجوجي بما سموه « الأمجاد الاسبانية الماضية » بل هو مجموعة من التأملات الدقيقة الفاحصة لوجوه النقص والعيوب التي أدت باسبانيا الى الاضمحلال والتخلف . غير أن الكتاب ليس مجرد نقد سلبي هدام ، بل فيه أيضا تقدير لفضائل الجنس الاسباني وطاقاته وامكان اصلاح أحوال البلاد على أساسها . والأحكام العامة التي يستخلصها المؤلف من تاريخ اسبانيا القديم والوسيط والحديث تدل على نظر ناقد وعقلية ممتازة . وفي الكتاب آراء أدبية وفنية ذات قيمة كبرى . ولعل من أهمها هو لمحة لمذهب رواقي زهدي في حياة الفكر الاسباني : مذهب يمتد من « سينيكا » الروماني القرطبي ويجري عبر حضارة الأندلس الاسلامية بزهادها ومتصوفتها مستمرا حتى العصر الحديث . وكذلك اشارته الجديرة بالنظر الى أهمية الدلالة التي ترمز اليها بعض روائع الأدب الاسباني مثل « دون كيخوتي » لسيرفانتيس و « الحياة حلم » لكالديرون وما تمثله في حياة الشعب الاسباني ، والى أن الفكر الاسباني يتميز بالميل الى الارتجال والنظرات اللماحة النافذة أكثر من ميله الى الفكر

(٢٢) عن كلارين انظر المقدمة التي كتبها الناقد الأديب خوان انطونيو كابيثاس Juan Antonio Cabezas لطبعة أعماله المختارة Obras Selectas ط . مدريد ١٩٤٧ ، وانظر كتاب :

A. Brent: Leopoldo Alas and "La regenta", 1951.

وكذلك بالبوننا برات ٢/ ١٥١ – ١٥٢ .

المنطقى المرتب . وهذا هو الذى ادى الى ان يبلغ الفكر الاسبانى قمته فى شخصيتين واتجاهين : رواقية سينيكا ورمزية كالديرون (٢٤) .

●●●

جيل ١٨٩٨ :

سنة ١٨٩٨ ليست الا رمزا كبيرا فى تاريخ اسبانيا شعبا والاسبانية ثقافة . ففى هذا التاريخ كانت تصفية بقايا الامبراطورية الاسبانية وكارثة الهزيمة امام الولايات المتحدة الامريكية فى مياه البحر الكاريبى والشرق الاقصى والمحيط الهادى ، وترتب على ذلك ان فقدت اسبانيا آخر ما بقى لها من مستعمرات : كوبا والفلبين وجزيرة جوام ، والحقيقة ان فقد هذه المستعمرات لم يكن فى حد ذاته شيئا ذا خطر ، فان امبراطورية اسبانيا التى لم تكن الشمس تغيب عنها كانت قد انهارت من قبل خلال الثلث الأول من القرن التاسع عشر ، حينما ظفرت بلاد امريكا اللاتينية باستقلالها ، وهى قارة كاملة تزيد فى المساحة والموارد اضعافا مضاعفة على ما خسرته اسبانيا فى سنة ١٨٩٨ ، غير ان هول الكارثة التى وقعت فى هذا التاريخ انما كان لما كشفت عنه من فساد السياسة الاسبانية الخارجية والداخلية على السواء ، وما ابرزته من افلاس الزعماء والقادة الذين ظلوا خلال سنوات طويلة يتشدقون بعبارات وطنية فى مهاتراتهم التى لا تنتهى ، ويعلكون ذكريات الأمجاد الاسبانية الماضية فى خطب مذهبة جوفاء كانت كلماتها العنية بكلمة قالها **أبو العلاء المعرى** قديما من الشاعر الاندلسى **ابن هانى** : « رحى تطحن قرونا » . لقد مضى ساسة اسبانيا وقادتها العسكريون الى الحرب مع الولايات المتحدة وكأنهم يمضون الى نزهة خلوية او الى حفلة من حفلات مصارعة الثيران ، وكانوا يتصورون الأمر على أنه لن تمضى ايام حتى يعود اسطول اسبانيا تتوج الجباه قواده اكاليل الغار النصر ، وبذل الجنود الاسبان المساكين اقصى جهودهم ومنتهى بطولتهم فى حرب استعمارية غير متكافئة ، وكانت الهزيمة المنكرة الساحقة . . . وافاق الشعب من آثار ذلك المخدر الذى جرى ساسته على تقديمه اليهم فى جرع كبيرة على طول قرن كامل . واذا به يحس بالخزى والعار وبمرارة الاذلال الذى لم تتعرض البلاد لمثيله من قبل .

وقذفت كارثة الهزيمة باسبانيا الى هوة من اليأس والتشاؤم العميق ، وادى هذا الى ان يكب المفكرون على تأمل النكبة الكبرى وان يشرعوا اقلامهم فى نقد اوضاعهم وتاريخهم وكيان امتهم فى حدة مسعورة . . . فى سلبية اليمة مؤلمة . وانعكس هذا على كل الظواهر الفنية ، ففى ميدان التصوير نجد شخصية الرسام المبدع **زولواجا** Zuloaga الذى تنطق لوحاته بمختلف سمات البؤس والتعاسة : الوان شاحبة صفراء ، وقرى خالية مهجورة كانما وطئتها احذية جيش من الغزاة ، ووجوه معروقة حائلة الألوان ، ومسيح مرفوعون على الصلبان تنطق وجوههم بالالم والقنوط ، وابراج كنائس وحيدة شاخصة فى الفضاء القاتم الحزين !

ولم يكن هنالك بد من أن تنعكس النكبة على حياة الفكر والأدب ، ولهذا فقد اتفق مؤرخو

---

(٢٤) نشرت مجموعة الاعمال الكاملة لجانيفيت فى مدريد سنة ١٩٤٣ ، نشر اجيلار وبتقديم فرنانديث الماجرو ، وانظر :
M. Fenandez Almagro; Vida y obra de Ganivet, Madrid, 1952.
M. Olmedo Moreno; El pensamiento de Ganivet, Madrid, 1965.
وباليوبنا برات ٢/ ٤٥٣ ـ ٤٥٥ .

الأدب الاسباني على أن يلمحوا في حياته ظهور جيل عميق الاحساس بالكارثة ، جيل اصطلحوا على تسميته باسم سنة النكبة . وقد شك بعض الباحثين في قيمة هذا التاريخ وانكروا ان يكون قد انتج مدرسة فكرية او اتجاها ادبيا موحدا ، واستندوا في ذلك الشك وهذا الانكار الى ان بعض أعلام من يدرجون في جيل ٩٨ قد انكروا هم انفسهم مثل تلك التسمية ونفوا ان تكون هناك رابطة تجمع بينهم . وقد يكون ذلك صحيحا الى حد ما ، فلسنا نستطيع أن نزعم اتفاقا كاملا بينهم في طريقة التفكير ، اذ كان لكل منهم تفرده وتميزه ، غير انا لا نستطيع ان ننكر قيمة ذلك التاريخ في كونه قد انتج لنا مجموعة من الاشخاص تختلف أمزجتهم وأذواقهم ومناهجهم في التفكير حقا ، ولكن كان للنكبة عليهم جميعاً أثر شديد الوقع ، بل انه حتى هذا الاتجاه الى التفرد وتأكيد الذات انما كان قاسما مشتركا بينهم جميعاً .

وفي الحقيقة كان هناك مفكرون قد تنبهوا الى سوء أحوال اسبانيا قبل ان تقع كارثة ٩٨ ، كما نجد في كتابات احد رواد الرومانسية الاسبانية « **ماريانو خوسيه لارا** Mariano Jose Larra » (ت ١٨٣٧) ، وفي الماضي القريب رأينا كيف استطاع جانيفيت ان يتنبأ بكثير مما سيحدث في كتابه الذي أصدره سنة ١٨٩٦ كما اسلفنا . وقد أدرك هذه الحقيقة الكاتب المعاصر **خيمينث كابايرو** Jiménez Caballero في كتابه « عبقرية اسبانيا El genio de Espana » حينما قال ان اسبانيا في الواقع لم تعان ثماني وتسعين واحدة بل ثماني وتسعينات كثيرة على طول تاريخها . وقد ردجانيفيت عثرات اسبانيا ونكباتها السابقة ـ واللاحقة ايضاً ـ الى ما سماه « علة اسبانيا الحقيقية » وهي في نظره الفردية المتطرفة وان كان يرى في هذه الفردية نفسها مصدرا لطاقة داخلية كبيرة لو احسن توجيهها لصالح البلاد . ومثل هذا ما عبر عنه مفكر جيل ٩٨ الاكبر **اونامونو** في مقالاته « حول الطابع الشعبي En torno del casticismo » وفي مقالاته « من التصوف والثقافة الاسبانية De y de humanismo » حيث نجد نقدا نقديا يصل الى أعماق الروح الاسبانية مع تقويم لما فيها من فضائل كفيلة بأن تعيد صنع اسبانيا من جديد .

وقد اعترف **أورين** Azorin احد اعلام هذا الجيل بصحة تلك التسمية التي اصطلح عليها مؤرخو الأدب الاسباني ، وهو يقول في وصف جيله هذا :

« لقد تميز جيلنا بطموح الى اعادة بناء اسبانيا على أساس من النقد الشديد الحاد على درجات تفاوتنا فيها ، ومن النظر الفاحص الى حياتنا وعاداتنا على تفاوت كذلك في درجات سلامة هذا النظر » .

اما **اونامونو** فانه يلاحظ على تفكير جيل ٩٨ مرحلتين : مرحلة اصطبغت بتفكير ذاتي اوربي الطابع ، ثم مرحلة تالية تميزت بتفكير موضوعي اسباني خالص . اما الطابع الاوربي الذي يشير اليه اونامونو فان تأثر المفكرين الاسبان في مرحلته كان على وجه الخصوص **بشوبنهاور ونيتشه** ، ولا سيما الأول منهما في فلسفته المتشائمة السلبية التأملية .

ومن خلال محاولة اعلام هذا الجيل طرح مشكلات اسبانيا من جديد نرى كيف تولدت في ظل تلك المحاولة حساسية جديدة تعمل على اعادة تقويم قشتالة أم الوطن الاسباني . فنحن نجد جميع اعلام هذا الجيل ، وكأنما قد « اكتشفوا » قشتالة من جديد ، بقراها الصغيرة المتناثرة على حقولها الترابية الغبراء ، ومروجها الجافة الموحشة : نجد ذلك عند **أورين البلنسي واونا مونو الباسكي** الذي اتخذ من سلمنكة احدى مدن قشتالة العريقة موئلا ومستقراً له ، وعند

انتونيو ماشادو Antonio Machado الاشبيلي الذي استوحى كثيرا من شعره وأساطيره من ريف قشتالة ، **وباروخا الباسكى** أيضا الذى جعل من البيئة القشتالية مسرحا لكثير من رواياته . والحق ان الاحساس بقيم قشتالة القديمة كان تأكيدا لقومية اسبانيا الى حد بعيد ، تأكيدا ايجابيا جمع بين ممثلي جيل ٩٨ كلهم ، وقد يكون نابعا من شعور باطنى تحت منطقة الوعى لدى كثير منهم .

والى جانب ذلك نرى ازمة الضمير الدينى تأخذ بمخنق هذا الجيل ، وكانت تعاليم الكراوسيين والخينيريين المتحررة قد مهدت الجو لذلك (٢٥) ، فضلا عن الانتشار الواسع الذى قدر لمبادىء **شوبنهاور ونيتشه** الفلسفية . وتولدت عن هذه العوامل اتجاه دينى متمرد لا يقنع بذلك الايمان الساذج ... ايمان العوام الذى ظلت اسبانيا تجتره طوال قرون متتابعة . ولو تأملنا موقف رجال الـ ٩٨ لرأينا كيف تجمع بينهم كلهم نزعة دينية متشككة او على الاقل قلق دينى جامح متمرد على الأوضاع المستقرة التى استنام اليها الضمير الدينى فى اسبانيا خلال قرون عديدة . فاثورين يبدو شاكا مترددا فى كتابه « الارادة » ، وباروخا يعبر بصراحة عن سخطه على سلطان الكنيسة ورجال الدين فى كثير من انتاجه الروائى ، وانتونيو ماشادو كان لا يخفى فى أشعاره انه يتعبد الى اله أيبيرى رهيب السلطان ، واونا مونو ظل طول حياته قلقا معذبا تلح عليه فى جميع انتاجه تلك الأزمة التى طالما أعنتت الارواح القلقة المتفتحة من قبله : ازمة التوفيق بين العقل والايمان ، وهى ازمة جعلته متناقضا يتقلب بين هذا الراى وذاك باحثا عن ايمان يسد به فراغ روحه فى جهد مضن لم ينته الى شىء . ومثل هذا الاضطراب نلاحظه أيضا فى شخصية المفكر **راميرو دى مايثتو** Ramiro de Maeztu (١٨٧٥ ـ ١٩٣٦) الذى بدأ بنزعة الحادية عنيفة ولكنه انتهى الى التمسك الحاد بالدين بمفهومه الكاثوليكى التقليدى (٢٦) .

●●●

اونا مونو الروائى :

كان معظم رجال جيل ٩٨ ممن تنوعت ثقافتهم تنوعا كبيرا واسهموا فى كثير من ألوان النشاط الفكرى ، وما أكثر من كان بينهم من جمع بين فنون الشعر والرواية والاقصوصة المسرحية والمقالة والنقد . ولا شك فى ان شيخ هذا الجيل واستاذه الاول هو ميجيل دى اونا مونو الذى ربما كان فى الوقت نفسه أبرز شخصية فى تاريخ الثقافة الاسبانية المعاصرة .

---

(٢٥) فى نحو منتصف القرن التاسع عشر ظهرت فى اسبانيا حركة فكرية باشرت على جمهور المثقفين نفوذا كبيرا ، واول من بدأ هذه الحركة هو استاذ الفلسفة خوليان سانث دل ريو Julian Sanz del Rio (١٨١٤ ـ ١٨٦٩) احد تلاميذ المفكر الالمانى كراوسه Krause من ممثلى اتجاه كانت الفلسفى ، وكان أبرز تلاميذ سانث دل ريو واعظمهم اثرا فى معاصريه هو خينير دى لوس ريوس Giner de los Rios الذى انشأ « المؤسسة الحرة للتعليم » وهى منظمة قامت بعمل جليل من اجل التعليم ونشر الثقافة وتشجيع الأبحاث العلمية فى اسبانيا فى اواخر القرن التاسع عشر واوائل العشرين . واهم ما كان يميز جماعة الكراوسيين او الخينيريين هو محاولة التوفيق بين الدين والعقل واصطناع المنهج العلمى فى تجديد الافكار الدينية واصلاحها ومقاومة نفوذ رجال الكنيسة وتشجيع الاصلاحات السياسية والاجتماعية التى تستهدف تحويل اسبانيا الى بلد عصرى متقدم .

(٢٦) حول جيل ٩٨ انظر بصفة خاصة

Pedro Lain Entralgo: La generacion del 98, Colecion Austral (3a ed.) Madrid, 1956.
Guillermo Diaz Plaja: Modernismo frente a 98, Madrid, 1951.

ولد **ميجيل دي اونامونو** Muguel de Unamuno في سنة ١٨٦٤ في بلباو عاصمة بسكاية ، فورث عن أصله الباسكي صلابة العزيمة وقوة الروح جامعا الى ذلك ما ميز الطابع القشتالي من عنف وتناقض ، وذلك انه استقر في مدينة سلمنكة القشتالية واتخذها « وطنا » ثانيا له ، اذ كان يرى فيها مستودعا للقيم الاسبانية الاصيلة . وفي سلمنكة عمل استاذا في جامعتها ثم مديرا لها . وقد عرف طول حياته باستقلال آرائه وشدة شكيمته في الجدل والخصومة مع سعة الافق وحدة الذكاء وطيب الخلق . وكان حر الرأي لم يتردد في خوض العديد من المعارك السياسية معلنا عن معارضته للنظام الدكتاتوري الذي فرضه **بريمو دي ريبيرا** Primo de Riveral (١٩٢٢ — ١٩٢٩) مما حمل الدكتاتور على نفيه الى احدى جزر كناريا ثم الى فرنسا ، ثم عاد بعد ذلك الى اسبانيا فاشترك في احداثها وحياتها العامة حتى موته بعد انقضاء العام الاول من الحرب الأهلية الاسبانية في ٣١ ديسمبر ١٩٣٦ .

شارك اونامونو كما قلنا في جميع الوان النشاط الادبي ، فقد كان شاعرا مفكرا ناقدا كاتبا مسرحيا الى جانب عمله الاكاديمي استاذا في الجامعة وباحثا . ولكن الى جانب ذلك كان له انتاج روائي يجعله من اعلام هذا الفن . واول ماتعرفه من رواياته « السلام في الحرب Paz en la guerra » (١٨٩٧) التي يسجل فيها مايعرف باسم « الحرب الكارلية » مازجا ذلك بذكريات طفولته في المنطقة التي كانت مسرح تلك الحرب والتي شهدت مسقط رأسه (بلاد الباسك) ، والواقع أن بطل هذه الرواية ليس واحدا من شخصياتها ، وانما هي مدينة بلباو نفسها . وليست الرواية سجلا لاحداث الحرب ، وانما هي تصوير لحياة الناس اليومية في ظل الحرب ، حيث نرى الانسان معرضا عما يجري به من الاحداث ، بل وعما « يفعل » الى « ما هو عليه » في الحقيقة . ومن هنا نستطيع ان نستشعر « السلام في الحرب » كما سجل المؤلف في عنوان روايته .

واذا كان اونامونو قد شغلته ميادين نشاطه الكثير فانه لم يترك الفن القصصي ابدا على طول حياته . فقد كان يعود اليه بين فترة واخرى . ففي سنة ١٩٠٢ يصدر « حب وتربية Amor y pedagogia » ، ثم مجموعة قصص قصيرة بعنوان « مرآة الموت El espejo de la muerte » (١٩١٣) ، تلى ذلك رواية « ضباب Niebla » (١٩١٥) ، و « آبل سانشيث Abel Sanchez » (١٩١٧) ، و « العمة تولا La tia Tula » (١٩٢١) .

وفي جميع الانتاج القصصي لاونامونو نحس دائما بالافكار الرئيسية التي كانت تشغله وتعذبه : المعنى الماساوي للحياة (وهذا التعبير نفسه هو عنوان كتاب مشهور له أصدره سنة ١٩١٣) (٢٧) ، وشره الانسان الى الخلود ، ونظرية الخالق والمخلوق والخالق في الفن معروضة في صور متعددة بل ومتناقضة في كثير من الاحيان ، فالتناقض كان سمة مميزة لتفكير اونامونو على طول حياته .

ولنتامل مثلا رواية « حب وتربية » ، فموضوعها من الموضوعات النمطية التي نرى مؤلفي جيل ٩٨ يلحون عليها او تلح هي عليهم . بما ينتهي اليه طرح هذه الموضوعات من احساس

---

(٢٧) "Del sentimients tragico de la vida".

وقد ترجم هذا الكتاب الى الانجليزية

P. Smith : The Tragic Sense of Life, 1958.

بالفشل والالم والحيرة . كذلك نجد فيها صدى لتلك الازمة التى طالما عذبت اونامونو وان كانت قديمة قدم الحياة البشرية وهى أزمة التوفيق بين العقل والدين وما يتصل بها من مشكلة الجبر والاختيار . فنحن هنا نجد رجلا" مثقفا يؤمن ايمانا كاملا" بسلطان العلم وقوانينه ، وقد قاده هذا الايمان الى ان ما يسمى بالعبقرية شيء مكتسب يمكن تحصيله بطريقة علمية منهجية ، وهو يريد ان يطبق ذلك على ابن ولد له ، فهو يعلمه ويربيه ويعده لكى « يصبح عبقريا » ، غير ان النتيجة تكون فى النهاية فشلا" رهيبا ، اذ ان الولد يخرج فاسدا منحرفا وينتهى به الامر الى الانتحار . ونحن نرى فى الرواية تأثر اونامونو بالمفكرين الذين استأثروا باعجابه خلال هذه الفترة من حياته : **برجسون وكيركجارد ووليام جيمس** . اذ نجد رد الفعل اليائس الحزين ضد العلم وقوانينه ومنجزاته التى ظلت خلال القرن التاسع عشر تبهر انظار الناس وتوهمهم بان سلاح العلم موشك على ان يهيىء بين ايدى البشر قدرة يمكن أن تسامى قدرة الخالق .

وفى « آبل سانتشث » نجد اونامونو يعالج مشكلة ابدية وجدت منذ وطئت قدما الانسان هذه الارض : مشكلة الحسد بين الاخوة : آبل وخواكين رجلان درجا وتربيا معا كما لو كانا اخوين وصار اولهما رساما لا بأس به ، واما خواكين فقد اصبح طبيبا مشهورا ناجحا ، غير انه لا الشهرة ولا النجاح استطاعا ان يخمدا جذوة الحسد الذى ينهش قلبه ازاء صاحبه الذى كان يقل عنه مركزا ومالا ولكنه كان اكثر حظا من حب الناس وقبولهم . الرواية هى قصة مشكلة الحسد التى افتتحت بها قصة البشر على ظهر الارض ، هى قصة هابيل (وآبل ليس الا صورة هذا الاسم فى الاسبانية) وقابيل التى لا يزال الانسان يجددها ويعيد تقديمها حتى اليوم فى مختلف الأشكال والصور ، وقد اتخذت فى اسبانيا بالذات على طول تاريخها ابعادا مأساوية ؛ فقد كانت من مظاهرها المدمرة تلك الفردية التى طالما الح عليها مفكرو جيل ٩٨ وراوا فيها سرا من اسرار عظمة اسبانيا وبلاء جر عليها اوخم العواقب فى الوقت نفسه . ولاونامونو فى مقدمة هذه الرواية صفحات رائعة عن الحسد باعتباره عاملا موجها للنفسية الاسبانية على مر العصور . ويدهشنا فى هذه الصفحات مدى الاتفاق بين مضمونها وبين ما كتبه المفكر الاندلسى العظيم **ابن حزم القرطبى** (ت سنة ٤٥٦ هـ . / ١٠٦٣ م .) فى صفحات سبق اليها مفكرنا بنحو تسعة قرون ، وتحدث فيها عن الحسد باعتباره موجها للحياة فى البيئة الأندلسية بالذات (٢٨) .

اما رواية « العمة تولا » فهى قصة الامومة الخالدة عند المرأة . ورواية « ضباب » عمل ادبى نمطى لجيل ٩٨ ، فهى تمثل فقد الارادة ـ وهذا موضوع اكثر كتاب الجيل المذكور من معالجته ـ والسلبية والفشل ، وتفاهة تلك الحياة اليومية الرتيبة ، و « القرف » منها . ولكن الى جانب ذلك نرى هنا نظرية اونامونو فى الرواية ماثلة فى صفحاتها الاخيرة . وذلك اننا نجد قرب نهايتها كيف ينهض البطل « اوجستو بيريث » لكى يلتقى بالمؤلف ـ اى ميجيل دى اونامونو نفسه ـ .

---

(٢٨) انظر رسالة ابن حزم القرطبى فى فضل الاندلس ، وقدنقلها المقرى فى نفح الطيب ، نشر دار صادر ، بيروت ١٩٦٨ ، بتحقيق الدكتور احسان عباس ، المجلد الثالث ص ١٦٦ ـ ١٦٧ حيث يقول : « وأما جهتنا فالحكم فى ذلك ما جرى به المثل السائر « أزهد الناس فى عالم أهله » ، وقرأت فى الانجيل ان عيسى عليه السلام قال : « لا يفقد النبى حرمته الا فى بلده » ولا سيما اهل اندلسنا فانها خصت من حسد اهلها للعالم الظاهر فيهم الماهر منهم واستقلالهم كثيرا ما يأتى به واستهجانهم حسناته وتتبعهم سقطاته وعثراته ، واكثر ذلك مدة حياته باضعاف ما فى سائر البلاد ، ان اجاد قالوا : سارق مغير ، وان توسط قالوا : غث بارد وضعيف ساقط ، وان باكر الحيازة لقصب السبق قالوا : متى كان هذا ؟ ومتى تعلم ؟ وفى اى زمان قرأ ؟ ولامه الهبل ! .. » .

فيدور بينهما حديث يذكرنا بما ستراه بعد ذلك في مسرح بيرانديللو (٢٩) ، اذ يستشير اوجستو بيريث خالق شخصيته في عزمه على الانتحار ، فيمنعه المؤلف من ذلك ولكنه يحكم عليه بالموت على كل حال . غير ان البطل أصبح الآن متشبثا بالحياة ، فيثور ويتمرد على من وهبه تلك الحياة . ونرى هذا الصراع الغريب بين الحياة والموت والوهم والحقيقة في كلمات بطل الرواية التي يوجهها للمؤلف :

« أنت لا تريد ان اكون أنا أنا ... انت لاتريد لي الخروج من هذا الضباب . انا اريد ان اعيش ... اعيش ... اعيش ! ... ان ارى نفسي ، وان اسمع نفسي ، وان احس نفسي ... ان اشعر بالألم وان احيا كينونتي . الا تريد لي ذلك ؟ ايكون عليّ ان اموت وهما كما نشأت وهما ؟ اذن فاسمع يا خالقي يا سيد ميجيل : انت كذلك ستموت مثلي ، ستعود انت أيضا الى الوهم الذي منه اتيت . ستموت انت ، ستموت على الرغم منك ، وسيموت كل من يقرأون قصتي ... الجميع ... الجميع ... الجميع ! ... لن يبقى منهم أحد ! ... انا اقول لك ذلك ... انا اوجستو بيريث ، ذلك المخلوق الوهمي الذي اوجده خيالك ، غير أني لا ازيد في وهميتي على احد منكم ، فأنا مثلكم انتم تماما ، وانت لا تختلف عني في شيء ! ... انت — يا خالقي — لا تزيد عن كونك مخلوقا وهميا آخر ، وقراؤك أيضا مخلوقات وهمية لا تزيد في شيء عليّ انا ... على اوجستو بيريث ضحيتك التي كتبت عليها الموت ! ... » .

وقد اثارت هذه الرواية ثائرة النقاد التقليديين ، اذ لم يستطيعوا ان يفهموا ما يرمي اليه اونامونو من اشارة الى كون هذه الحياة ضربا من اللغو والعبث والوهم ، ومن نظرة يستحق معها المفكر الاسباني الكبير ان يجعل في طليعة المبشرين بما اصبح يدعى الآن « مسرح العبث » — وما هو في الحقيقة من العبث في شيء ، بل هو الجد كله — . واقبل عليه هؤلاء النقاد يتهمونه بانه خرج على تقاليد الكتابة الروائية وشرائعها المواضع عليها وبان روايته تلك لا يجوز ان تعد من الرواية في شيء ، وقبل اونامونو تحديهم في سخرية واستخفاف ، فسلم لهم بانه لا يكتب

---

(٢٩) كان اونامونو وبيرانديللو متعاصرين وتوفيا في سنة واحدة (عاش الأديب الصقلي لويجي بيرانديللو Luigi Pirandello بين سنتي ١٨٦٧ و ١٩٣٦) . ولهذا فلسنا نعرف على وجه التأكيد ما اذا كان احدهما قد تأثر بالآخر أم كان لكل منهما اتجاهه المستقل . والغريب ان رواية « ضباب » لاونامونو واولى روايات بيرانديللو التي نرى فيها بوادر تجديده الثوري للمسرح ومبادىء نظريته في الفن ، وهي رواية « السيدة فرولا والسيد بونزا » وهي التي ترجمت الى الانجليزية بعنوان « انت على حق .. اذا كنت ترى ذلك Right are you if you think so » نقول ان الروايتين ترجعان الى تاريخ واحد (١٩١٥) . ونحن نعرف ان بيرانديللو كان قد بدأ اتجاهه الأدبي كاتبا واقعيا ، ثم تعاونت عوامل كثيرة في حياته منها الأزمات المالية التي تلاحقت عليه فيما بين سنتي ١٩٠٠ و ١٩١٨ واصابة زوجته بالجنون على ان تنتج ذلك التحول العميق في ادبه ، فادت به الى الاقتناع بسخف الحياة وعدم جدواها ووهميتها وامكان انقسام الشخصية البشرية الى حقيقتين كلتاهما ممكنة على حد سواء او الى امكان تغير الشخصية بل واستحالتها الى شيء آخر ، مما يجعل الشخصيات الوهمية التي يبتدعها خيال الفنان اكثر حقيقة واقل وهما من الشخصيات « الحقيقية » الحية ، ونسبية الحقائق او ما نؤمن انه حقائق . ونحن نرى ذلك في المسرحية الاولى التي اشرنا اليها وكان قد كتبها قصة ثم حولها الى عمل مسرحي في ١٩١٧ . ونرى نظرية بيرانديللو في سخف الحياة البشرية ولغوها في روايته « قواعد اللعبة » (١٩١٨) والحدود غير الواضحة بين العقل والجنون في « انريكو الرابع » (١٩٢٢) والهوة الهائلة التي تحول بين تفاهم الافراد في « ست شخصيات في البحث عن مؤلف » (١٩٢١) ومثل هذا المفهوم للحياة يحكم انه يقوم على متناقضات الحياة لا يمكن ان يعبر عنه في صورة منهجية ، ففلسفة العبث واللغو التي كان بيرانديللو من اول روادها لا بد ان تكون صورها متناقضة متضاربة .

رواية (Novela) وانما يكتب (Nivola) وهو لفظ ساخر لا معنى ولا ترجمة له ، وانما هو كلمة اخترعها مفكرنا اختراعا ، وكأنه «كاريكاتير» لمفهوم النقاد من لفظ « الرواية » .

وبعد ، فقد كان اونامونو هو فحل ذلك الجيل المسمى بجيل ٩٨ وممثله الاكبر ، واذا لم يكن قد أولى الفن الروائي كل اهتمامه اذ شغلته عنه نواحي نشاطه الجم الخصيب فانه قد ترك في هذا الفن أيضا صفحات خالدة هز فيها الأذهان بقوة وعنف واخرجها من الرتابة والتبلد ، وفنه القصصي يعد من أول ردود الفعل العنيفة ضد المذهب الذي كان سائدا في الرواية وهو المذهب الواقعي الطبيعي ، وأبرز المحاولات الثورية لاخراج الفن القصصي من رتابة الطبيعيين وضيق افقهم المتزايد الى عالم واسع يفسح فيه المجال لمعالجة المشكلات الفكرية والفنية بشكل فلسفي عميق . وهو في الجملة خلاصة للثقافة الاسبانية وقمة من قمم الأدب الانساني في القرن العشرين (٢٠) .

●●●

السورين :

« **السورين** » Azorín ليس الا اسما مستعارا كان يستخفى من ورائه هذا الكاتب الفحل من اعلام جيل ٩٨ ، واسمه الحقيقي « **خوسيه مارتينث رويث** José Martinez Ruiz » (١٨٧٤ ـ ١٩٦٧) ، وكان مولده في قرية من قرى شرق اسبانيا لا تزال تحمل اسمها العربي : « منّوار Monovar » من أعمال لقنت Alicante احدى الولايات المطلة على البحر المتوسط ، وكانت نشأته الاولى في قرية أخرى من قرى هذه المنطقة هي « Yecla » التي عرفها العرب باسم « يكة » التي أخرجت لنا على أيام الموحدين شاعرا وشاحا مشهورا . وانما نبهنا الى ذلك لما نلاحظه من الأثر العميق الذي خلفته دائما بيئة هذه المنطقة بجوها الدافىء البديع وريفها الخصب الأخضر وبساتينها الجميلة الوارفة التي يغمرها الضوء الساطع والألوان الزاهية على أدب شعرائها وكتابها في القديم والحديث . هي منطقة كانت الطبيعة فيها كريمة مع أهلها فقدمت اليهم من خيرات البر والبحر كل ما يدفع الحاجة ويسر الناظر ويمتع النفس ويبعث في الروح شعورا من السكينة والراحة وحب الحياة وقوة الاحساس بالجمال . لأمر ما كانت هذه المنطقة على عهد الاسلام في الأندلس هي التي أخرجت لنا طائفة من الشعراء والكتاب لم يتخذوا من أدبهم حرفة ولا مكتسبا ، بل أخذ بألبابهم جمال الطبيعة فوقفوا طاقاتهم الأدبية على وصفها وتمثلها والتعبير عن تجاوبهم مع ألوانها وأضوائها وظلالها سواء في مظاهرها الكبرى أو جزئياتها الدقيقة الصغيرة ، من أمثال **ابن خفاجة وابن الزقاق وابن غالب الرصافي** . وسنرى في أثورين وغيره من أدباء هذه المنطقة كيف يكون للبيئة سلطان قاهر على الذين يعيشون فيها فتسم أدبهم بميسم واحد مع توالي العصور وتداول الدول وتباين اللغات والثقافات .

---

(٢٠) نشرت اعمال اونامونو الكاملة (ط . غرسيه بلانكو) في ١٦ مجلدا في سنة ١٩٥٨ . وانظر عنه بصفة عامة : Arturo Barea : Unamuno, 1952 وعن فنه القصصي بصفة خاصة انظر المقدمات التي كتبها لرواياته ، اذ فيها تحليل دقيق لمنهجه في كتابة القصة ، بل انه افرد لذلك كتابا خاصا بعنوان : Como se hace una novela « كيف تكتب الرواية » سنة ١٩٢٧ ، وانظر كذلك الفصل الطويل الذي اختصه به اوخينيو دى نورا في كتابه « الرواية الاسبانية المعاصرة » :

Eugenio de Nora : La novela espanola contemporanea, Madrid, 1962.

على أننا اشرنا من قبل الى ان من آثار نكبة ١٨٨٩ على ادباء جيلها أنها وجهتهم الى «اكتشاف» ارض قشتالة مهد القومية الاسبانية ونواة اسبانيا الاولى . ولم يكن أثورين بدعاً في ذلك ولكن نظره الى قشتالة كان من خلال هذه الحساسية الجديدة القديمة التي وهبته اياها بيئته الاولى . فعرفه النصف الأول من القرن العشرين وصافاً وناقداً يتأمل طبيعة اسبانيا وتاريخها الأدبي ، ويعيد النظر فيه ويقوم شخصياته الماضية من جديد تقويماً قد يكون فيه كثير من الذاتية ولكن فيه ايضا طرافة واصالة .

والى جوار ذلك كان لأثورين نشاطه في الكتابة الروائية ، ومن اول انتاجه في هذا الميدان رواية « الارادة La voluntad » (١٩٠٢) وهي رواية يدل عنوانها على موضوعها فقد رأينا كيف الح كتاب هذا الجيل على الحديث عن تلك السلبية التي انقاد لها الشعب الاسباني ازاء محنته والتي كانت في نظرهم نوعا من « فقد الارادة » والاحساس العميق بالفشل الذي يشل كل حركة . وفي هذه الرواية لا تكاد تجد احداثا ، وانما الذي يستغرق معظم صفحاتها هو الوصف : وصف المناظر الطبيعية ، وتصوير الحياة التي تمضي في المدن الصغرى بطيئة متثاقلة . ولكن احساس الكاتب معلق بكل التفاصيل الجزئية مهما بدت تفاهتها ، وهو ينكب على هذه التفاصيل من الحب وانتفاضة الشعور ما يجذب نظر القارىء ويستحوذ على اهتمامه بكل سكنة وحركة . وقد جعل أثورين مسرحها واحداثها البالغة القلة في بلدة « يكلة » التي قضى فيها سنوات صباه . ولكنه قصد الى ان يتخذ من هذه القرية رمزاً يقدم فيه خلاصة لكل مدن اسبانيا الصغيرة في مستهل القرن العشرين ، تلك المدن الريفية النائية التي لا يكاد يحدث فيها شيء والتي تخلد الى حياتها الرتيبة الهادئة مديرة ظهرها لكل ما يحيط بها وكأنها في غيبوبة حالمة .

وقد اتبع أثورين هذه الرواية بكتابين آخرين : « أنطونيو أثورين » (١٩٠٣) ، و « اعترافات فيلسوف صغير Confesiones de un pequeño filósofo » (١٩٠٤) ، واسلوبه فيهما هو نفس اسلوبه في روايته الاولى ، وهو يضع نفسه محورا رئيسيا للكتب الثلاثة . فهي اشبه بسيرة ذاتية يحدثنا فيها عن سنوات طفولته وصباه ، ولكنه حديث يختلف في اساليبه عما جرى عليه الواقعيون الطبيعيون في وصفهم من موضوعية واهتمام بالطابع المميز لكل بيئة ، اذ ان أثورين ـ شأنه في ذلك كشأن كل كتاب جيله ـ ذاتي في كتابته ونحن نحس دائما بما يفرغه من شعوره على الاشياء ، حتى انه ليتعاطف معها ويكاد يتحد بها .

وهكذا نرى في أثورين المصور الانطباعي الذي يهتز كيانه أمام الأشياء التي تبدو في الظاهر تافهة صغيرة ، فاذا بها تمثل امامنا وكأنما دبت فيها الحياة . أثورين في الحقيقة شاعر وان كان كل ادبه نثرا ، ونحن نحس بهذه الروح الشعرية في الايقاع البطيء المنغم لوصفه تلك الاشياء الصغيرة ، ولننظر مثلاً الى هذه الفقرة التي نجد من أمثالها كثيرا في نثره :

« ساعة الحائط القديمة تحتل مكانها من القاعة الواسعة ، وجدران القاعة مغطاة ببلاطات الزليج البيضاء والسوداء . لقد صحبت الساعة القديمة برنينها الموقع الذي لا يكل اجيالاً من الناس : ثلاثة . . . أو اربعة . . . أو ستة . ليست هذه الساعة مجرد آلة توقيت جامدة ، بل هي فرد من افراد هذا البيت ، فهي ترافق الاسرة بدقاتها التي لا تنتهي ليل نهار ، وخلال كل لحظات الحياة ، وما اكثر ما شخصت اليها ـ على طول قرنين من الزمان ـ ابصار الصغار والكبار . اما الصغار فكانوا ينظرون اليها في فضول واعجاب ، واما الكبار ففي حزن لعله ممتزج بشيء من غضب . ربما كان لدى الصغار وهم ينظرون اليها شعور يهمس اليهم : هذه

الحياة تنفتح أمامنا . ترى كم عدد الساعات التي قدر لهذه الآلة الدقاقة ان تسجلها لنا فيما نستقبل من حياة ؟ اما الكبار فلعلهم كانوا يفكرون : الحياة بالنسبة لنا تشرف على النهاية ! . . . ما اقل ما بقي لنا من ساعات الحياة في رنات هذه الآلة ! . . » .

أورين كما نرى يسكب شاعريته على هذه الأشياء الصغيرة ، وهو الأديب القوي الاحساس بالألوان والأصوات ، وهو يحسن اختيار الألفاظ المعبرة، ولكن في غير تأنق متعمل ولا بلاغية طنانة .

ونلاحظ في نثر اورين الحاحاً على مشكلة الخلود واحساساً قوياً بعنصر الزمن . وقد رأينا طرفاً من ذلك في نفس الفقرة التي اقتطفناها من احدى رواياته . وفي « اعترافات فيلسوف صغير » نجده يحدثنا عن سني طفولته الاولى في قريته التي « يزيد فيها الوقت على حاجة الناس » ، غير انه يذكر أنهم كانوا لا يكفون عن مساءلته وحسابه اذا عاد الى منزل اسرته متأخراً . ويعلق على ذلك قائلاً : « متأخر على ماذا ؟ ولماذا ؟ اي مهمة جليلة كنت تنتظر منا تأديتها حتى تحاسب على الدقائق مثل هذا الحساب العسير ؟ اي قدر خفي فرض علينا حتى يوجب علينا ان نتدبر لحظاتنا ونحكم تقدير انفاقها لحظة لحظة في مثل هذه القرى الشهباء التي لا تند فيها حركة ؟ لست ادري ولكن الذي ادريه هو أن تعبير « الوقت متأخر » الذي طالما سمعته في طفولتي قد اصبح هو العامل الأساسي الموجه لحياتي ، وكلما نظرت الى الماضي تولاني قلق لا اعرف تفسيرا له . قلق من انني تأخرت . . . تأخرت في القيام بشيء لا ادري ما هو ! . . . هو قلق رهيب وهم يجثم على صدري كأنه حمى ، وأنا ارى تتابع لحظات الحياة تمر من بين يدي لحظة بعد لحظة » (٢١) .

وقد كان هذا الاحساس بوطأة الزمن وتسرب الوقت من حياة الانسان نتيجة لتشبث بالحياة . . . تشبث يدل على الحب رغم ما يجده المرء فيها من ألم . وظلت مشكلة الزمن ماثلة في كل انتاج أورين الخصيب طوال حياته التي كادت تتم قرنا من الزمان ، فقد كان آخر من مدت له الحياة من جيله اذ لم تأته منيته الا منذ بضعة سنوات ، في سنة ١٩٦٧ (٢٢) .

• • •

بيوباروخا :

اذا كان اونامونو هو مفكر جيل ٩٨ ، واورين هو كاتبه الاول ، فان **بيوباروخا نيسي** Pio Baroja y Nessi (١٨٧٢ ـ ١٩٥٦) هو روائيه الاعظم بغير منازع ، وهو يعد كذلك من ابرز الكتاب القصصيين في آداب اللغة الاسبانية كلها .

---

(٢١) من الطريف ان نلاحظ كيف تمثل قوة الاحساس بالزمن وبمشكلة الموت والفناء مرتبطة بالطبيعة ومظاهرها عند طائفة من شعراء الطبيعة العرب الذين عاشوا في تلك المنطقة من شرق الأندلس (بلنسية واقليمها) ونضرب على ذلك مثلاً بقصيدة رائعة لابن خفاجة الشقري (ت سنة ٥٣٣ هـ/١١٣٩ م) في وصف الجبل تتردد فيها نفس المعاني التي ترد بكثرة في نثر أورين (انظر هذه القصيدة في ديوان ابن خفاجة ، بتحقيق الدكتور السيد مصطفى غازي ، الاسكندرية سنة ١٩٦١ ص ٢١٦) .

(٢٢) نشرت اعمال أورين الكاملة بين سنتي ١٩٥٩ و ١٩٦٣ في مدريد . وانظر عنه :

L.S. Granjel : Retrato de Azorin, Madrid, 1958.

A. Krause: Azorin, the little Philosopher, University of California, 1948.

وانظر الفصل الخاص به أيضا في كتاب ايوخينيو دي نورا المذكور عن الرواية الاسبانية المعاصرة وكذلك كتاب ما رينث كاتشيرو عن روايات أورين :

José Maria Martinez-Cachero: Las novelas de Azorin, Madrid, 1960.

ولد بيوباروخا في احدى قرى سان سباستيان عاصمة اقليم جيبوثكوا ، فهو اذن باسكي مثل اوناموتو ، غير أن تكوينه الثقافي كان مختلفاعن تكوين صاحبه وبلديه ، أوناموتو كان مفكرا فيلسوفا غزير العلم واسع الاطلاع على ثقافاتعصره فضلا عن الوان الثقافة القديمة ، اما بيوباروخا فقد كان هو الروائي الخالص الذي لم يخرج عن ميدانه ابداً ، وكانت معرفته بالتراث الاسباني القديم محدودة لا تقاس بتكوين اوناموتوالمتين . بل كانت دراسة باروخا الاولى لا تنبيء عما سيقدر له في مستقبله . فقد كان ابوه احدمهندسي المناجم ، ودرس هو الطب وزاول المهنة فترة قصيرة ، كما ادار عمل مخبز كانت تملكهعمة له . على أنه سرعان ما انصرف عن هذه الاعمال ، فبدا ينشر مقالات في الصحف في العقدالاخير من القرن التاسع عشر . وكانت شخصيته في هذه الفترة المبكرة من حياته تتميز بمزيج من الخشونة والسذاجة ، وكانت له آراء متمردة على الرغم من أنه كان في قرارة نفسه بورجوازيا . وتتضح نزعته الفردية وهوائيته المتقلبة في كتاباته التي ترجم فيها لنفسه . وينعكس طابع جيله على شخصيته في الحاحه على أن يصور نفسه متفردا لا تضمه واهل عصره رابطة (فقد كان باروخا ممن انكروا بشدة وجود ما يدعى باسم جيل ٩٨) ، وفي ثورته على المعالجة التقليدية للموضوعاتالمتداولة بين أهل عصره،وفي سلبيته بل واعراضه عن محاولة تفهم كثير من جوانب الماضي الاسبانيوتراثه الحضاري القديم . وقد ظهر ذلك في كتاباته المبكرة التي نشر من بينها الى « شبابوانانية Juventud egolatria » وفي « كهف الفكاهة La caverna del humorismo » ؛ ثم في « مذكراته » التي نشرها في سبعة مجلدات باخرة من عمره تحت عنوان « من آخر منعطفالطريق Desde La ultima vuelta del camino » (بين سنتي ١٩٤٤ و ١٩٤٩) . وقد ذكر باروخافي هذه المذكرات انه ــ على عكس كثير من آراء نقاده ــ انما كان يحمل في اطواء نفسه اتجاهارومانسيا كامنا . وقد يكون ذلك صحيحاً اذا فهمنا من الرومانسية لا ما فيها من رقة العاطفةوالتهاب الوجدان ، وانما ما كانت تشتمل عليه من حدة الاعتداد بالـ « أنا » . . . بالذاتية المتحدية الجارحة .

كان باروخا رجلاً متشائما في نظرته الى الحياة ، فوجه طاقته الى السخرية منها في ماساوية اليمة ، سخرية لم يخل فيها من تاثر بالمفكرين والروائيين الاوروبيين الذين سبقوه ، فقد كان كثير الاعجاب بالقصاصين الروس ولاسيما تورجنيف ودستويفسكي ومن الانجليز والامريكيين بديكنز واجار الان بو ، وكان كثير القراءة للفلاسفة الألمان ولشوبنهاور ونيتشه بوجه خاص ، على انه كان مع هذه التيارات الرافدة لفنه اسبانيا اصيلاً لم يقلد احداً ولم يخلف وراءه مذهباً او مدرسة .

ومن اول اعماله الروائية التي تمثل اتجاههحق التمثيل رواية « طريق الكمال El camino de la perfeccion » (١٩٠٢) التي يجمعه فيهابجيله توجيهاهتمامه الى قشتالةوبيئتها وتاريخها القديم ، فمسرح الرواية هو طليطلةعاصمةقشتالةالتي استقر فيها المصور العظيم « الجريكو El Greco » (احد أعلام العصر الذهبي في القرن السادس عشر) ، واذا كان باروخا كما ذكرنا معرضاً عن الأدب الاسباني القديم اعراضه عن التاريخ الماضي كله فان ما يروعنا في هذه الرواية هو تفهمه العميق لفن التصوير القديم ،ففي هذه الرواية التي صور فيها مشاعر متناقضة من الحب الشهواني الجارف والحب الصوفي الرفيع ترى كيف ينبض في نفس المؤلف احساس غامر بالألوان ومشاهد الطبيعة القشتالية ، بل ترى فيها تأويلاً رائعا للوحات الجريكو التي لا تزال تزدان بها متاحف طليطلة وكنائسها .

اما طريقة باروخا في معالجة رواياته فانهاتقوم على ما يمكن ان يسمى « تطوراً حيوياً » في

شخصيات قصصه وأحداثها ، تطورا نتابعه اثناء القراءة ، فيبدو لنا معه كما لو كنا نشاهد القصاص وهو يرسم خطوط الرواية ويبرز سلوك شخصياتها وتصرفاتهم ويكيف الاحداث على حسب الاهتمام الذي تثيره في نفس الناقد او المشاهد ، ولكن مجموع هذه الأحداث بعيد عن تلك المتانة والترابط اللذين امتاز بهما اعلام المدرسة الطبيعية مثل فلوبير مثلا ، وهو كذلك بعيد عن تلك الطاقة والمقدرة على الارتجال السريع التي نجدها عند جالدوس . ونجد في روايات باروخا حركة سريعة ، بل هي في بعض الأحيان تباغت القارىء على غير توقع ، وهو في هذا على على طرف نقيض مع زميله من اعلام جيل ٩٨ : أثورين ذي الايقاع البطيء والمتثاقل . والروح التي تسري في قصصه ـ شأنه في ذلك كشأن كل كتاب هذا الجيل ـ هي روح من التشاؤم المرير والسخرية القاتمة الدامية .

ويقول **تيسر بارخا** Cesar Barja (٢٣) أحد نقاد باروخا ان رواياته اشبه ما تكون برحلة لعل اقل ما يهم فيها هو الهدف الذي توصل اليه ، وانما المهم هو الطريق في حد ذاته ، فهو طريق رائع مثير ، ونحن نرى المؤلف فيه وهو يحيي هذا ويودع ذاك ، ويقص علينا مغامرات ، ويناقش افكارا ، ويتحدث عن تأملات ، ويصف لنا مناظر ومشاهد ، ويروي لنا نوادر غريبة وحكايات من كل نوع .

ونلاحظ في باروخا ايضا اتجاها الى استبعاد كل ما يوحي بتلك البلاغية الطنانة التي كانت تميز اسلوب القرن التاسع عشر ، فهو يعمد الى المعنى من اقصر طريق ، وهو يعترف بانه ربما ورد في كتاباته بغير قصد تعبير من تلك التعابير الشعرية والتأنق والفخامة ، فاذا كرر النظر فيما كتب اسرع بحذفه او الاستبدال به بجملة بسيطة عارية من الزينة ، وهذا هو ما جعل **ترند** Trend يصف طريقة باروخا في الكتابة بانها « اسلوب الرجل الذي يكتب وهو لابس خفا منزليا The style of a man in slippers » (٢٤) .

ولعل من أكثر انتاج باروخا تمثيلا لفنه وعصره روايته « شجرة العلم El arbol de la ciencia » (١٩١١) ، اذ نرى فيها نظرة المؤلف الى الحياة من حوله ، والمشاهد الاولى من الرواية تصور لنا جو مدريد واوساطها المختلفة في الوقت الذي احاط بمحنة اسبانيا وهزيمتها في حربها مع الولايات المتحدة سنة ١٨٩٨ . وبطل الرواية هو « اندريس اورتادو » الذي يكاد يكون خلاصة لجيل هذه الفترة ، فهو مثقف قلق حائر الروح يشهد تدهور الاحوال امام ناظريه ولكنه عاجز عن فعل اي شيء . وهو يعرف ما ستؤدي اليه هذه الحرب ويتنبأ بمصيرها ، فباروخا يظهره في الوقت الذي توشك فيه الحرب على النشوب وقد وجه اليه سؤال عما اذا كان يرى ان اسبانيا سائرة الى الهزيمة فيجيب : « لا الى هزيمة ... ولكن الى مجزرة ! ... » ، غير ان اندريس اورتادو ـ الذي يمكن ان نستشف من ورائه باروخا نفسه ـ ليس رجلا مجردا من المشاعر الوطنية ، فهو يعبر على هذه الصورة الوحشية في صراحتها الخشنة عما يراه من سلبية الناس في مدريد بعد وقوع الهزيمة :

« كان اكثر ما يغيظ اندريس هو عدم مبالاة الناس بما طرق اسماعهم من أنباء . فقد كان

---

(٢٣) Casar Barja: Libros y autoses modernos, Madrid, 1925.

(٢٤) J.B. Trend: Perez Galdos and the Generation of 1898 (A Picture of Modern Spain), Boston New York, 1921.

يعتقد ان الاسباني اذا كان عاجزا عن الاسهام في العلم والحضارة فان شعوره القومي كان فوق مستوى الشبهات ، ولكن ها هو ذا يرى الآن كيف يخيب ظنه حتى في هذا الأمل المتواضع . لقد وصلت الانباء بتحطيم اسطول اسبانيا الصغير في مياه كوبا والفيليبين ، ومع ذلك فقد ظل الناس يتسابقون الى المسارح وحفلات مصارعات الثيران كما لو لم يكن قد حدث شيء ! . . . اما تلك المظاهرات التي سبقت الحرب وما تردد فيها من هتاف وصراخ فقد كانت أشبه بزبد البحر او دخان القش ! . . . » .

على هذا النحو من النقد اللاذع القاسي يتحدث باروخا على لسان بطل روايته عن اوضاع بلاده ، ولكنه نقد يشف عن روح قومية تسعى الى الاصلاح عن طريق الصراحة الخشنة والى البناء عن طريق الهدم . وكان هذا دأب جيل باروخا كله .

والحقيقة ان هذا النقد الذاتي الصارم ليس شيئا جديدا في تاريخ الفكر الاسباني — ونحن حينما نتحدث عن هذا الفكر نضم اليه في غير تردد الفكر الاندلسي العربي — فنحن نجد مثيلا له على عهد الاسلام في الاندلس لدى طائفة من المفكرين عاصروا محنة من اكبر محن الاسلام الاندلسي ، وهي الفتنة البربرية التي ذهبت بخلافة بني امية في الاندلس في اوائل القرن الخامس الهجري (الحادي عشر الميلادي) . . . هذه الطائفة التي كان من اكبر اعلامها المؤرخ ابن حيان والمفكر ابن حزم والشاعر ابن شهيد هي التي يمكن ان نعتبرها جيل ٩٨ على عهد دولة المسلمين في الاندلس . وقد ادى بهؤلاء شعورهم القومي وولاؤهم لبلادهم الى توجيه نفس ضروب النقد لاوضاع امتهم على النحو الذي نراه عند هذا الجيل من المفكرين الاسبان بعد ذلك بثمانية قرون . ويكفي أن نورد من امثلة هذا النقد الذي يتفق على نحو غريب مع عبارة باروخا التي اقتطفناها ما قاله ابن حيان القرطبي ، وقد ساقه ايضا على لسان امير قشتالة :

« كنا نظن أن الدين والشجاعة والحق عند اهل قرطبة ، فاذا القوم لا دين لهم ولا شجاعة فيهم ولا عقول معهم ، وانما اتفق لهم ما اتفق من الظهور والنصر بفضل ملوكهم (يعني خلفاء بني امية) ، فلما ذهبوا انكشف امرهم » (٢٥) .

ومن هنا نرى كيف يكاد يكون رد فعل المفكرين والمصلحين في اسبانيا ازاء الأزمات والمحن الكبرى واحدا على طول تاريخ هذه البلاد ، سواء في تاريخها الاسلامي الوسيط ، او المسيحي الحديث ! . . .

ونعود الى رواية باروخا « شجرة العلم » فنلاحظ فيها ما سبق أن لاحظناه في كل اهتمامات جيله من الحاح على تصوير قرى قشتالة الفقيرة الدكناء وما يضطرب فيها من مظاهر البؤس القابض للنفس وكأنه يرى في هذه القرى رمزا لاسبانيا كلها .

غير ان عالم باروخا القصصي لم يقتصر على امثال هؤلاء الأبطال المتشائمين المنطوين على انفسهم ، العاكفين على انتقاد احوال بلادهم في سلبية مريرة ساخرة ، بل نرى لديه ايضا

---

(٢٥) انظر ابن عذارى المراكشي : البيان المغرب ، بتحقيق ليفي بروفنسال ، باريس ١٩٣٠ ، الجلد الثالث ص ٩٠ . وانظر تعليقنا على هذه العبارة في مقدمة كتاب المقتبس لابن حيان ، بتحقيق محمود علي مكي ، نشر المجلس الأعلى للشئون الاسلامية ، القاهرة ١٩٧١ ، ص ٩٢ وما بعدها .

شخصيات قوية العزيمة متدفقة الحركة، ونضرب لها مثلاً بشخصية « أوخينيودي ايرانيتا Eugenio Aviraneta » الذى جعله بطل سلسلة من الروايات التاريخية . وضع لها عنوانا معبرا : « مذكرات رجل دائب النشاط Memorias de un hombre de accion » ؛ وشخصية هذا البطل تاريخية منتزعة من الواقع ؛ فقد كان من أبطال حرب الاستقلال التى اضطلعت بها العصابات الوطنية الاسبانية ضد جيش نابوليون بونابرت فى مطلع القرن التاسع عشر ؛ وكان مغامرا شجاعا متحرر الآراء ، اشترك بعد حرب التحرير فى الحروب الأهلية المعروفة باسم «الحرب الكارلية». ونرى باروخا فى هذه السلسلة يعالج موضوعا تاريخيا سبق أن عالجه بيريث جالدوس فى مجموعته الضخمة « الاحداث القومية » التى سبق أن تحدثنا عنها ، اذ أن ايرانيتا المذكور قد جاء ذكره فى « احداث جالدوس » وان كان بشكل عارض . ولعل من المفيد أن نقف على الفرق بين الروائيين المشهورين فى معالجتهما لهذا اللون من الفن القصصى التاريخى ، وذلك على ما أوضحه باروخا نفسه :

« لست أرى بين مجموعتى هذه ومجموعة جالدوس من التشابه الا ذلك المظهر الخارجى الذى يقتضيه تشابه الموضوع والحديث عن نفس العصر . أما فيما عدا ذلك فطريقتانا مختلفتان كل الاختلاف : جالدوس تناول التاريخ لرغبته فيه وايثاره له ؛ أما أنا فقد كانت معالجتى لجانب منه راجعة الى اهتمامى الخاص باحدى شخصياته . وجالدوس اختار تلك اللحظات البارزة من حياة شعبنا لكى يؤرخ لها ؛ أما أنا فقد كان على أن أقتنع بما قدمته لى تلك الشخصية من أحداث . ومفهومى من التاريخ يختلف عن مفهومه ؛ فهو يصور اسبانيا كما لو كانت اقطاعا متعزلا متفردا فى العالم لا صلة له بما حوله ؛ أما أنا فقد رأيتها بكل ما كان يدور فيها من صراع بين محافظيها وأحرارها وثيقة الصلة بما يجاورها ، ولا سيما فرنسا ؛ ثم ان جالدوس يوحى الى القارىء بأن اسبانيا على عهد حرب الاستقلال كانت بعيدة كل البعد عن اسبانيا الحاضرة ، وفى رأيى أنها لم تكد تتحول عما كانت عليه آنذاك ، ولا سيما فى الريف » (٢٦) .

ويطول بنا الحديث لو حاولنا الكلام بمزيد من التفصيل عن الانتاج الخصب الغزير لبيو باروخا ، فقد ظل هذا الروائى الكبير ـ أشهر قصاصى اسبانيا خلال النصف الأول من القرن العشرين ـ مواصلاً للكتابة حتى سنة ١٩٤٩ ، وهو يعد بغير شك حامل لواء الرواية الاسبانية بعد بيريث جالدوس . واذا لم يكن قد خلف مذهبا أو مدرسة فان أثره واضح فى جميع القصاصين الذين أتوا بعده الى اليوم ، ورواياته لا تزال حتى الآن غذاء أساسيا لكل الأجيال الجديدة من الروائيين (٢٧) .

• • •

(٢٦) تتألف هذه المجموعة من عدد كبير من الروايات نشرها باروخا بين سنتى ١٩١٢ و ١٩٢٨ ، وللمؤلف تعليقات قيمة على هذه الروايات اجتزأنا منها بتلك الفقرة الواردة هنا ، وهى متضمنة فى كتابه « صفحات مختارة Paginas esogids » ط . مدريد سنة ١٩١٨ ص ٢٧١ .

(٢٧) نشرت أعمال باروخا الكاملة فى مدريد بين سنتى ١٩٤٦ و ١٩٥٢ . وقد كتبت حول هذا الروائى دراسات كثيرة من أحدثها كتاب المؤلف الروائى خوان آربو عن « بيوباروخا وعصره » وكتاب بايثا عن « باروخا وعالمه » :

Juan Arbo : Don Pio Baroja y su tiempo, 1964.

F. Baeza: Baroja y su mundo, Madrid, 1962.

رامون دل فاى انكلان :

لا شك فى أن **رامون دل فاى انكلان** (١٨٦٩ــ ١٩٣٥) من أكثر شخصيات الأدب الاسبانى الحديث طرافة واصالة واثارة للاهتمام ، وكان اول مظاهر الغرابة فيه شكله وهيئته بلحيته الكثة الطويلة التى كانت تسترسل على صدره حتى ليبدو وكأنه احد انبياء العهد القديم ، ثم غرابة اطواره وبوهيميته وغرامه بكل ما يخرج على المألوف المعتاد .

ولو أننا نظرنا الى حياة فاى انكلان بالنسبة لمعاصريه لوجدنا انه يستحق ان ينسلك فى مجموعة الادباء المعروفين باسم جيل ٩٨ ، فقد كان ــ باستثناء اونامونو ــ اكبر هذه الطائفة سناً . غير انه اذا كان قد جمعته بهؤلاء المفكرين والادباء رغبة فى التجديد فانه كان يختلف عنهم اختلافا بينا فى موقفه ازاء قضايا الأدب والنقد وفى الالوان الأدبية التى كانوا مغرمين بمعالجتها ، واخيراً فى اسلوب الكتابة وطريقتها .

ففاى انكلان كان شاعراً فى المقام الاول ، واذا كان قد اسهم بعد ذلك فى الأدب المسرحى والقصصى فانه لم يحاول ان يقف موقفا نقديا واضحا من قضايا عصره ، فيكتب فيها مجموعة من المقالات كما فعل كل اعلام جيل ٩٨ . وقد بدا انكلان نشاطه الأدبى منتميا الى تلك المدرسة الشعرية التى ولدت فى اواخر القرن التاسع عشر على يد الشاعر الامريكى النيكاراجوى روبن داريو والتى عرفت باسم « المدرسة الحديثة El Modernismo » . بما فيها من اهتمام فائق بالاسلوب وصقل التعابير وتوليد الصور والاهتمام بجرس الكلمات وموسيقيتها . وان كان بعد ذلك قد تطور بهذا الاتجاه وانفرد باسلوب متميز اصيل .

على ان ما يهمنا هنا ليس هو رامون الشاعر وانما الروائى ، وفى رواياته كما فى شعره يبدو لنا الفارق بين اسلوبه الاول الذى كان يجرى فيه على النهج الحديث من اهتمام بالاسلوب والصور الفنية والتعبيد باللفظ وموسيقاه ، نرى ذلك فى تلك الرباعية النثرية التى سماها المؤلف « السوناتات الاربع Las cuatro sonatas » وقد وزعها على الفصول الاربعة : الخريف (١٩٠٢) ، الصيف (١٩٠٣) ، الربيع (١٩٠٤) ، الشتاء (١٩٠٥) . وبطل هذه المجموعة شخصية غريبة دعاها المؤلف « المركيز دى برادومين El marqués de Bradomín » ووصفه فيها بانه « دميم الطلعة ، كاثوليكى ، عاطفى » وهو فى الحقيقة صورة محورة لفاى انكلان نفسه . فقد كان مثله مزيجاً متناقضا من التدين والحسية الشهوانية ، من الرقة والقسوة ، من العاطفية الشعرية والابتذال السوقى . والرباعية تدور حول مغامرات هذا البطل الغرامية الذى كان اشبه بكازانوفا جديد .

غير أن فاى انكلان فى طموحه الى السمو بفنه كان لا يفتأ يبحث عن الوان جديدة من الاصالة سواء فى شعره او نثره . ولهذا فاننا نجده يتجه الى اسلوب جديد تخفف فيه من تكلف المدرسة الحديثة وافتنانها فى الصياغة والصقل وعمل فيه على أن يكون تعبيره اكثر تلقائية وحيوية . وهذا الاسلوب الجديد هو الذى نلاحظه فى المرحلة الثانية من فنه الروائى . واهم ما يمثلها روايته التى ادارها فى احد بلاد امريكا اللاتينية (وهى المكسيك التى زارها المؤلف مرتين) : « تيرانو بانديراس » ، ثم مجموعته التى اطلق عليها اسم « الحلبة الايبيرية » .

اما « تيرانو بانديراس » (١٩٢٦) فهي قصة احد الثوار الأمريكيين (وهو يشير بغير شك الى الثورة التي قام بها البطل المكسيكي بانشوفيا Pancho Villa ذو الشهرة الاسطورية) . وهي رواية غنية بوصف مشاهد الطبيعة وبالأحداث العنيفة الدامية وبالمفردات التي اراد المؤلف فيها أن يوهمنا انها الاسبانية التي يتكلمها ذلك الشعب الأمريكي وان كانت في الحقيقة من صنع فاى انكلان نفسه مقلدا بها طريقة المكسيكيين في الكلام . ومع ذلك فان هناك نقادا كثيرين من المكسيك وغيرها من بلاد أمريكا اللاتينية يشهدون بأن هذه الرواية هي خير ما الفه كاتب من خارج منطقتهم تصويرا للبيئة الأمريكية ونفسيات اهلها ومشاعرهم وحياتهم .

وتبدو شخصية فاى انكلان في هذه الرواية بارزة مميزة ، اذ نجد فيها ما نجده أيضا في شعره ومسرحه من سخرية دامية مأساوية ومن مبالغات كاريكاتورية تستحيل فيها الأحجام والأبعاد عما هي عليه في الواقع ، وتتفجر فيها العواطف والشهوات على نحو بالغ العنف . ويكفي ان نذكر لاعطاء فكرة عن هذا الجو العنيف المخضب بالدماء في تلك الرواية أن « تيرانو بانديراس » في نهايتها بعد مغامراته الكثيرة وحينما رأى كيف ضيقت قوات الحكومة عليه الحصار اذا به يصعد الى حيث كانت ابنته ، فيجرها من شعرها ويفقأ عينيه ويطعنها بخنجره خمس عشرة طعنة قبل أن ينتحر هو قائلا انه يؤثر ذلك على أن يتركها لكي يعبث بها خصومه .

واما مجموعة « الحلبة الايبيرية El ruedo iberico » فتضم عملين روائيين : « بلاط الأعاجيب La corte de los milagros » و « أحيا سيدي Viva mi dueno » (١٩٢٧ ـ ١٩٢٨) ، وفيهما يصور اسبانيا خلال السنوات الأخيرة من عهد الملكة ايزابيل الثانية ، فبلاط هذه الملكة هو المقصود بعنوان الحلقة الأولى . وطبيعي أن ننتظر من هذا الشاعر الساخر معالجة لتلك الموضوعات التاريخية مختلفة كل الاختلاف عن معالجة بيريث جالدوس في « احداثه القومية » ، فهو يقدم لنا عالما صارخ الالوان احالته ريشة الكاتب الى مجموعة من اللوحات الكاريكاتورية ذات السخرية القاسية المرة ، حيث تصبح الشخصيات بين يدي المؤلف أشبه ما تكون بدمى مسارح العرائس .

ولعل أهم ما في نثر فاى انكلان هو طموحه الى أن ينفرد بأسلوب تعبيري خاص به فقد كان الناس في أيامه بين طريقتين في التعبير : خطاب المجالس العامة المتسم بما كانوا يعدونه فصاحة وبلاغة ، والحديث اليومي العادي . اما الأول فانه كان تكلفا وجعجعة فارغة ، واما الثاني فقد كان كلاما مغسولا لا جمال فيه ولا موسيقى ، وأتى فاى انكلان فحطم هذا وذاك وعلم الناس كيف يكتبون بفن ، مبتدعا أسلوبا لم يستطع احد أن يجاريه فيه وان كثر مقلدوه ، على ان الذي لا شك فيه هو أن نفوذه كان طاغيا على الأجيال التالية له [٢٨] .

• • •

---

(٢٨) نشرت أعمال فاى انكلان الكاملة في مدريد سنة ١٩٤٥ . وانظر حوله .

F. Almagro: Vida y 18teratusa de Valle-Inclan, Madrid, 1943.

G. Diaz-Plaja: Las estéticas de Valle-Inclan, Madrid, 1965.

وانظر الفصل الخاص به في كتاب ايوخينيو دى نورا الذى سلفت الاشارة اليه .

رامون بيريث دى ايالا :

تعتبر شخصية رامون بيريث دى ايالا Ramon Pérez de Ayala (١٨٨١ – ١٩٦٢) من اهم شخصيات الجيل التالى لجيل ٩٨ . وقد ولد ودرس فى اوفييدو عاصمة اقليم اشتوريش فى شمال اسبانيا ، فهو بلدى لاثنين من كبار القصاصين عرضنا لهما من قبل : بالاثيو فالديس والناقد المعروف « كلارين » الذى كان يعد من طلائع ذلك الجيل الثورى المجدد . وعلى هذا الأخير اتمد بيريث دى ايالا وبروحه تاثر . ثم اعانت على صقله ووصله بالتيارات الادبية فى الخارج رحلاته الكثيرة فى اوروبا ، اذ عمل مراسلا حربيا لبعض الصحف الاسبانية خلال الحرب العالمية الاولى ، ولما اعلنت الجمهورية الثانية فى اسبانيا سنة ١٩٣٠ كان ايالا من كبار مناصريها ، فعين سفيرا فى لندن سنة ١٩٣٢ ، ولما اندلعت الحرب الاهلية هاجر الى الارجنتين واستقر فى منفاه نحو عشرين سنة ، اذ لم يعد الى اسبانيا الا فى سنة ١٩٥٥ ، وواصل بعد ذلك نشاطه فى الكتابة ولكن انتاجه كان قليلا خلال السنوات الاخيرة من حياته .

كان ايالا مثل اساتذة الجيل السابق متنوع الانتاج : كان شاعرا وقصاصا وناقدا ، وعلى يده بثت نفحة جديدة من الحياة فى الموضوعات التى عالجها جيل ٩٨ ، مع تاثر بالاتجاهات الادبية والفكرية الجديدة التى ظهرت فى اوروبا منذ مطلع القرن العشرين ، واهمها الاتجاه الرمزى .

وفى فن ايالا الروائى مرحلتان متميزتان : الاولى التى كان فيها خاضعا لنفوذ الواقعية التى كان جالدوس اعظم ممثليها ، ولكنها كانت تتسم بخلفية من المرارة والتشاؤم ، ويشيع فيها هذا الشعور المشترك بين ادباء جيل ٩٨ : الشعور بالمعنى المأساوى للحياة . واهم اعمال بيريث دى ايالا خلال هذا الدور من حياته رواية « ظلمات فى القمم » Tinieblas en las cumbres (١٩٠٧) التى يبدو فيها الاستخفاف بالقيم الدينية والخلقية التقليدية ، ثم رواية اخرى اتخذ لها هذا العنوان الغريب : « ا. م. د. ج. A.M.D.G. » (١٩١٠) ، وفيها يصور لنا الحياة فى دير من اديرة الرهبان اليسوعيين (الجيزويت) ، فيعرض لنا نماذج متنوعة مختلفة من هؤلاء الرهبان فى سخرية لاذعة ومبالغات يشدد فيها الضغط على الالوان القاتمة منددا بالفساد الخلقى لكثير منهم . ولهذا فقد اثارت الرواية ثائرة رجال الكنيسة والمتزمتين . ومن روايات هذه الفترة ايضا « جوابات ادير وراقصات Troteras y danzaderas » (١٩١٣) ، وهى تدور فى بيئة مدريد ، ويصور لنا فيها الوسط الادبى فى العاصمة الاسبانية مفرغا سخريته على بوهيمية كثير من رجال الفكر والادب (والرموز هنا شفافة بحيث نستطيع ان نتعرف بسهولة على اشخاص الذين عمد المؤلف الى التهكم منهم من رجال الوسط الادبى) . والرواية مغرقة ايضا فى التشاؤم ، اذ نرى البطلة التى يحبها الاديب المثقف لا تلبث ان تعرض عنه الى فتى لا نصيب له من الثقافة ولكنه استحوذ على اعجابها وبهر نظرها بكمال جسده ووسامته وقوة بدنه . وينتهى الفشل بالاديب المثقف الى الانتحار .

اما المرحلة الثانية فى حياة ايالا الادبية فانه يبدو فيها اكثر نضجا واعمق تفكيرا فهى نتاج هذه الثقافة الواسعة التى اتيحت له على مر السنين وبفضل رحلاته الكثيرة داخل اسبانيا وخارجها . ومن اهم الاعمال الروائية التى تمثل هذا الدور الجديد « تيجرى خوان Tigre Juan » و « ازمة شرف El curandero de su honra » (١٩٢٦) ، وفيهما يعالج مسالة الشرف معالجة فكرية

سيكولوجية ، وقد كانت هذه المسألة مما شغل الكتاب الاسبان منذ ان اتخذها تيرسو دى مولينا Tirso de Molina (ت ١٦٤٨) موضوع مسرحيته الخالدة « دون خوان Don Juan » . ونرى هنا تحليلاً لمشكلات الحسب والجنس والشرف باسلوب فيه كثير من الرمزية ، وفيما يتمثل ما احرزه ايالا من تقدم في فنه الروائي على مرحلته الاولى (٣٩) .

• • •

جابريل ميرو :

والى هذا الجيل نفسه ينتمى الكاتب **جابريل ميرو** Gabriel Miro (١٨٧٩ — ١٩٣٠) ، وهو مثل بلاسكو ايبانيث واورين من اهل منطقة شرق الاندلس المطلة على مياه البحر المتوسط . فقد ولد في اوريولة (من اعمال لقنت على مقربة من بلنسية) . وعاش في هذا الاقليم الغنى بخصبه وطبيعته الخلابة المشرقة التى تفعم الحواس . ومن جديد نرى هنا ـ كما رأينا من قبل في الكاتبين السابقين ، بل وفي التراث العربى الأندلسى لادباء هذه المنطقة ـ اثر البيئة الطبيعية على من يولدون في رحابها . وقام **ميرو** بدراسة الحقوق ، ولكن استعداده الطبيعى الذى اهلته له ملكاته كان بعيداً عن ميدان القانون ، بل نعرف انه كان مشغوفاً بالرسم ، وقد تردد في مستهل حياته بين احتراف التصوير والادب ، واختيراراي في هذا الميدان الاخير منطلقاً لتعبيره ، ولكن هوايته للفن التشكيلى بقيت غالبة عليه طول حياته واثرت نفوذاً كبيراً على نثره الأدبى ، فاصبح فنان الكلمة ، واصبحنا نستشف من قراءة شخصية المصور التى ظلت دائماً كامنة في اعماق نفسه .

واذا كانت هناك مشابه كثيرة تجمع بين ميرو ومعاصره وبلديه اورين في كونهما من اساتذة الفن النثرى الذى يعنى عناية كبيرة بجمال الشكل وكمال الصورة ويهتم بالجزئيات الصغيرة والايقاع البطىء ـ فان بين الأديبين فروقاً واضحة : أورين هو الكاتب المتنوع الثقافة والناقد النافذ النظرة الذى يودع كل انتاجه مبادئه الايديولوجية المشتركة بينه وبين جيله . اما ميرو فهو الفنان الخالص الذى لم يخرج عن ميدان الرواية أو النثر الوصفى .

وميرو مثل اورين في عشقه للاشياء الصغيرة بتفاصيلها وجزئياتها ولا سيما في الريف والمدن الصغرى وفي بثه الحياة في هذه الأشياء ، ولكنه يزيد عليه في تمثلها والامتزاج بها في روحية متصوفة . وهذا من الفوارق بين الاديبين : الاول من جيل متشكك متشائم ، والثانى رجل عميق الايمان تملأ قلبه السكينة ويرف التفاؤل المشرق على روحه .

ويلح هذا الشعور الدينى العميق على ميرو في كل انتاجه . ومن ابرزه كتابه « شخصيات الام المسيح Figuras de la Pasion » (١٩١٦) حيث نرى صوراً قصصية للشخصيات التى اتصلت بالسيد المسيح . غير ان فلسطين التى صورها لنا في هذه اللوحات القصصية ليست الا بيئة المؤلف باشجارها ومياهها ونخيلها وشطآن بحرها وقراها وبلدانها الصغيرة . ونحس في كل هذه المشاهد بالقدرة التصويرية التى كانت تبدو في هواية ميرو المبكرة للرسم ، ولا سيما في قوة

---

(٣٩) نشرت اعمال بيريث دى ايالا الكاملة في ثلاثة مجلدات في مدريد سنة ١٩٦٤ .

انظر عنه كتاب ايوخينيو دى نورا عن الرواية الاسبانية المعاصرة ، وكذلك :

Noma Urrutia: De "Troteras" a "Tigre Juan": Dos grandes temas de R. Perez de Ayala Madrid, 1960.

الاحساس بالالوان والظلال ودرجاتها ، ثم بالتدين الساذج ، تدين اهل الريف الاسباني الذي ينظر اليه اديبنا في كثير من التقدير والعطف . وفي هذه الصفحات نجد ما يذكرنا بادب الشاعرين الفرنسيين المعاصرين لميرو : فرانسيس چام Francis Jammes (١٨٦٨ — ١٩٣٨) وبول كلوديل Paul Claudel (١٨٦٨ — ١٩٥٥) .

وفي سائر روايات ميرو نلمس هذا الاتجاه ، ولا سيما في روايته « ابونا القديس دانيال Nuestro Padre San Daniel » (١٩٢١) و « الاسقف الابرص El obispo Leproso » (١٩٢٥) حيث نرى كيف تتحول واقعية الجيل السابق في يد ميرو الى ضرب من المثالية التي هيأه لها تدينه العميق (٤٠) .

•••

فرنانديث فلوريث :

ومن رجال هذا الجيل ايضا الكاتب والروائي الفكاهي « **وثثلاو فرنانديث فلوريث** Wenceslao Fernandez Florez » (١٨٨٦ — ١٩٦٤) ، وهو من جليقية الاقليم الذي اخرج لنا من قبل روائية عظيمة هي اميليا باردو باثان وشاعرا روائيا فذا هو فاي انكلان . وكان صحفيا وقصاصا لم ينقطع عن الكتابة طوال حياته التي امتدت قريبا من ثمانين عاما . وكان خلال السنوات الاخيرة من الكتاب الذين تسابق على عرض انتاجهم شاشات السينما والتليفزيون .

وقد بدا حياته الادبية متأثرا بآراء موسوعاي انكلان ومن القصاصين الاجانب بالبرتغالي **ايسا دي كيروز** Eca de Queiros (١٨٤٣ — ١٩٠٠) وكان من اعلام المذهب الطبيعي في بلاده وبالانجليزي ديكنز والروسي اندرييف . والى هذه الفترة من حياته ترجع روايته « الاعمدة السبعة Las siete columnas » (١٩٢٦) التي تنطلق من مفهوم طريف ولكنه مفعم بالتشاؤم : هو ان الخطايا السبع انما هي « الاعمدة السبعة » التي يقوم عليها بناء المجتمع . وقد بدا في كتابات فرنانديث فلوريث منذ هذه الفترة المبكرة من حياته ميله الى الفكاهة والسخرية وان كانت تشيع في نثره ايضا روح غنائية شعرية كانت من نتاج بيئته الجليقية الرطبة والخضراء .

وقد لزم فرنانديث فلوريث اسبانيا خلال الحرب الاهلية ، وكان يعني الاتجاه ، فارتبط من الناحية الايديولوجية بالفريق المنتصر ، وظهر ذلك في كثير من رواياته وقصصه القصيرة التي اشتق موضوعاتها من الحرب او الصراعات الحزبية التي سبقتها ، وسخر فيها سخرية لاذعة من النظام الشيوعي الذي سيطر على اسبانيا انتصار « الحركة الوطنية » . ومن انتاجه المصور لهذه الناحية « جزيرة في البحر الاحمر Una isla en el mar rojo » (١٩٣٩) ، ثم « الرواية رقم ١٣ La novela numero 13 » (١٩٤١) . وفي الاولى لا يعني بالبحر الاحمر ما يفهم من ظاهر التعبير ، بل هو يعني بحر الشيوعية الذي طم حتى اغرق كل انحاء البلاد ، وبالجزيرة فيه تلك السفارات الاجنبية التي كانت آخر ملاذ يلجا اليه الهاربون من النظام الشيوعي ، ولهذا فان الرواية تعتبر وثيقة حية لمغامرات اولئك اللاجئين السياسيين وحياتهم القاسية في تلك السفارات .

---

(٤٠) نشرت اعمال جابرييل ميرو الكاملة بين سنتي ١٩٤٥ و ١٩٤٧ ، ثم في ١٩٥٣ (دار نشر اجيلار) ، وانظر عنه .
R. Vidal: Gabriel Miro, Le style et les moyeno d'expression, Bordeaux, 1964.
Salvador de Madariaga: "Azorín", Gabriel Miro, 1922.

وتمتلىء الرواية بصور مريرة للجوع والخوف والارهاب وان كانت تلمع خلالها ومضات انسانية من الرقة والأمل وتخفف من قسوة مشاهدها تلك الفكاهة الرقيقة التى ميزت كاتبنا فى كل انتاجه . اما « الرواية رقم ١٣ » فهى كذلك تتناول حياة اسبانيا تحت الحكم الشيوعى ، ولكنها اقرب الى الدعاية السياسية المتحيزة واقل قيمة فنية من سابقتها .

وقد نشر فرنانديث فلوريث باخرة من حياته رواية اخرى تعتبر من اروع انتاجه وهى « متاعب المخبر السرى رنج Los trabajos del detective Ring » (١٩٦١) . وفيها سخرية بديعة من مغامرات هذا المخبر السرى الانجليزى فى اسبانيا الماركسية . ومحور الرواية هو ان جوادا انجليزيا من خيل السباق الأصيلة كان قد فقد خلال الفوضى التى سببتها الحرب الاهلية . وانتدبت السلطات البريطانية ذلك المخبر السرى النشيط « رنج » للبحث عن الجواد واستعادته ، اذ كان الحصان السعيد لازمة بالغة الخطر من لوازم هيبة الامبراطورية البريطانية واسم بريطانيا العظمى . ويمضى المخبر الهمام فى بحثه المضنى بنشاط وهمة وتقدير للتبعة الكبرى الملقاة على عاتقه ، وفى الوقت نفسه ببرود انجليزى اصيل ، اذ هو لا يلقى بالا الى ما يدور من حوله : الرجال يقتلون فى عرض الطرقات ، والنساء تنتهك اعراضهن ، والأطفال يموتون جوعا ، ولكن المخبر الانجليزى لا يهمه شىء من ذلك ، فهو يواصل البحث عن حصانه ويتقصى اخباره حتى تظهر فى النهاية الحقيقة الرهيبة : وهى ان الحيوان التعس قد ذبح واكل لحمه الجائعون فى غمرات الحرب ، بل واشترك معهم المخبر « رنج » نفسه فى التهام نصيب من لحمه (٤١) .

• • •

الجيل الطليعى :

رامون جومث دى لاسرنا :

فى مستهل القرن العشرين يظهر جيل من الادباء فى اسبانيا تواق الى التجديد ولكنه حائر لا يعرف الى ان ينتهى به طموحه الى الاتيان بشىء لم يسبق اليه . وقد كان معظم هذا الجيل من الشعراء : شعراء بداوا طريقهم متفرعين اما عن المدرسة الحديثة التى كان رائدها روبن داريو (توفى فى ١٩١٦) أو من الرومانسية الجديدة مثل خوان رامون خيمينث (الحاصل على جائزة نوبل سنة ١٩٥٦) خلال المرحلة الاولى من حياته الشعرية .

هذا الجيل هو الذى عرف فى تاريخ الشعر الاسبانى باسم جيل الطليعة Generacion de vanguardia ، وقد كان غنيا بشعرائه ، ولكن اثره فى الفن القصصى اقتصر او كاد على شخصية واحدة تعد اكثر شخصيات الادب الاسبانى المعاصر طرافة واثارة للاهتمام ، ونعنى به **رامون جومث دى لاسرنا** Ramon Gomez de la Serna (١٨٩١ ـ ١٩٦٣) . وكان من مدريد من اسرة كثر فيها المفكرون والكتاب . وكان غريب الأطوار متناقض الطباع كثيرا ما يخلد الى العزلة ، وان كان ملاحظا دقيقا لا يفتأ يرقب سير الحياة من حوله ، ثم لا يلبث ان يخرج من مخبئه ليختلط بالناس او يتردد على المنتديات الادبية او يواجه الجماهير فى محاضرات غريبة تكون منصته فيها كرسيا من كراسى « السيرك » الطائرة او ظهر فيل ابيض او ما اشبه ذلك من نوادره و « تقاليعه » الغريبة .

---

(٤١) نشرت اعمال فرنانديث فلوريث الكاملة (ط . اجيلار) فى مدريد سنة ١٩٤٥ ـ ١٩٤٧ ، وانظر عنه وعن فنه القصصى كتاب بالبوينا برات : تاريخ الادب الاسبانى ٥٥٤/٢ ـ ٥٥٦ ، وكتاب انتونيو ايجليسياس لاجونا ص ١٨ ـ ٥٠ .

ورامون جومث دى لاسرنا مبتكر للون جديد في الأدب الاسباني اطلق عليه اسما ابتدعه ابتداعا هو « جريجيرياس Greguería » وهو اسم لا سبيل الى ترجمته بشكل مقبول ، وقد ترجم الى الفرنسية بلفظ Criailleries والى الايطالية بكلمة Schimazzi ، وهما ترجمتان لم يرضهما المؤلف . وهذا اللون الجديد جمل قصيرة لا يتجاوز كل منها سطورا ولا يربط بينها موضوع ، وهي تعبير عن فكرة او خاطرة تعن للمؤلف ، وكثير منها لا يزيد على تشبيهات او تعابير مجازية افتن في توليد صورها او تلاعب فيها بالالفاظ على نحو يذكرنا بكثير من مقطوعات الشعر الاندلسي او تلك القطع الصغيرة المترعة بالحكمة مما نراه في لزوميات ابي العلاء المعري ، وان كان الكاتب المدريدي لم يقصد الى هدف فلسفي او وعظي ، وانما كانت غايته فنية قبل كل شيء .

وكان جومث دى لاسرنا فياض القريحة ، آية في خصوبة الخيال والقدرة على الارتجال ، وكان مشاركا في كثير من الفنون الادبية فقد الف للمسرح روايات اتجه فيها الى الرمزية ، وكتب كثيرا في النقد وعددا هائلا من التراجم والسير .

ومن اشهر اعمال رامون الروائية « الراسترو El Rastro » (وهو سوق في مدريد القديمة خاص بالعاديات والاشياء القديمة) (١٩١٨) ونجد فيها تصويرا رائعا للاحياء الفقيرة في مدريد ، تصويرا يجمع بين دقة الملاحظة التي تجعله قادرا على تمثيل الواقع ، ولكن بغير ان يتحلل من هذه الشاعرية والفكاهة التي ترفد دائما على نثره . ومن رواياته التي تدور كذلك في جو مدريد « مصارع الثيران كاراتشو El torero Caracho » (١٩٢٦) ، وفيها صفحات بديعة من اجملها وصفه لحفلة من حفلات المصارعة في حلبة مدريد الكبيرة ، وتتخلل هذه الصفحات تلك العبارات المجازية والتشبيهات الغريبة التي تنشأ في المنمنمات والتي اصبحت العلم المميز لنثره .

وكان جومث دى لاسرنا قد هاجر الى امريكا الجنوبية ، فاستقر في الارجنتين ، ولكن صلته بمسقط رأسه مدريد لم تنقطع ابدا ، اذ ظل يوافي مجلات العاصمة الاسبانية وصحفها بمقالاته وقصصه وخواطره حتى وفاته في بوينوس أيرس سنة ١٩٦٣ (٤٢) .

●●●

جيل سنة ٢٧ :

بعد ذلك الجيل الطليعي الذي ظهر في اوائل هذا القرن والذي تعددت اتجاهاته وتنافرت وان كان يجمع بين رجاله التوق الى التجديد ، التف جيل من الادباء الشباب في مذهب فني متسق هو الذي اصطلح على تسميته بجيل ٢٧ . والسبب في اختيار هذه السنة بالذات هو ان ظهور الحركة الجديدة كان مرتبطا بالاحتفال الكبير الذي اقيم بمناسبة الذكرى المئوية الثالثة لوفاة الشاعر

---

(٤٢) عن رامون جومث دى لاسرنا انظر اعماله الكاملة التي بدىء في جمعها ونشرها منذ سنة ١٩٥٦ . وانظر كذلك :
M. Perez Ferrero: Vida de Romon, Madrid, 1935.

وانظر بالبوينا برات ٦١٨/٣ – ٦٢٥ .

الإسباني **جونجورا** (٤٢) (١٦٢٧ ـ ١٩٢٧) . فقد تحول هذا الاحتفال الى مظاهرة أدبية حمل لواءها الشعراء الشباب ممن ولدوا قريبا من سنة ١٩٠٠ ، ومن بين **هؤلاء** شخصيات سيقدر لها فى هذا الميدان سطوع وتألق على مستوى عالمى مثل فيديريكو غرسية لوركا (١٨٩٨ ـ ١٩٣٦) وقد كان شعار هذا الاتجاه الجديد هو « الفن الخالص » أو « الفن للفن » ومن اجل هذا كان تقويمهم الجديد لشخصية الشاعر جونجورا الذى كان فى نظرهم اصدق نموذج للفنان الذى يعيش لفنه ويبذل كل جهد لتجويده واتقانه .

واذا كان ابرز اعلام هذا الجيل واخلدهم اعمالا هم الشعراء ، فانه لم يخل ايضا من بعض الروائيين الذين ارادوا أن يطبقوا على فنهم الروائى نظرية « الفن للفن » محاولين ان يكتبوا ما دعوه « الفن القصصى الخالص » اسوة بـ« الشعر الخالص » . على أن نصيبهم من التوفيق كان اقل من اصحابهم ، ولم يستطيعوا ان يقدموا للفن الروائى ما قدمه زملاؤهم للشعر ، وقد نسى الآن او كاد ينسى فى اسبانيا المعاصرة كثير من انتاجهم الا من تطور بفنه الى اتجاهات اخرى .

واول من يستحق ان يوضع على راس هذا الجيل من الروائيين هو **بنخامين خارنيس** Benjamín Jarnés (١٨٨٨ ـ ١٩٤٩) الذى كان يصنع روايته كما لو كان ينحت تمثالا ، فى محاولة طموح للوصول الى الكمال دون تفريط او جزئية ، فالرواية لديه ينبغى أن تقوم على اساس فكرى يستعين عليه بالثقافة المتينة والاطلاع الواسع ، دون اهمال للشكل او الاسلوب ، اذ يبالغ فى التأنق فيه وفى اختيار الالفاظ له على نحو يكشف عن الجهد المضنى والأناة الطويلة .

ومنهم كذلك الشاعر الروائى انتونيو اسبينا Antonio Espina (ولد سنة ١٨٩٤) الذى تجد عنده ضربا من الرومانسية الجديدة تتبدى بصفة خاصة فى روايته « لويس كانديلاس Luis Candelas » (١٩٢٩) وهى تصوير قصصى لهذه الشخصية الطريفة نصف التاريخية نصف الاسطورية ، شخصية « اللص الشريف » الذى الهب اخيلة اهل مدريد فى القرن الماضى ، اذ كان يسرق الأغنياء ليعطى الفقراء .

ومن الروائيين الذين نسى اليوم انتاجهم او كاد على قرب عهدهم **ليديسما ميراندا** Ledesma Miranda (١٩٠١ ـ ١٩٦٣) من مدينة المرية فى أقصى جنوب شرقى اسبانيا . وكان فى شبابه واقعا تحت نفوذ نظريات اورتيجا جاسيت فى ضرورة تجريد الفن من ارتباطه بالأشياء والأشخاص حتى يقصد الفن لذاته . غير ان انتاجه المبكر فى الثلاثينيات لم يجد قبولا كبيرا . ولكنه لم يلبث أن تفوق على نفسه حين بدأ يتلمس لنفسه اسلوبا خاصا يميزه ويعود الى طريق الفن الروائى الصحيح المتمثل فى جالدوس وباروخا ، وذلك بعد سنة ١٩٣٩ . ومن رواياته التى لقيت نجاحا ملحوظا فى الاربعينيات واوائل الخمسينيات « المدينة او قصص شخصيات قديمة Almudena o historias de ciejos personajes » (١٩٤٤) و « بيت الشهرة La casa de la fama » (١٩٥١) . والاولى محاولة لرسم صورة لمدريد

---

(٤٢) لويس دى جونجورا Luis de Gongora (١٥٦١ ـ ١٦٢٧) شاعر من قرطبة كان من اعلام ما يعرف باسم العصر الذهبى . وقد كان يمثل مذهبا جديدا فى الشعر يقوم على اساس متين من الثقافة واعمال الصنعة وتجويدها الى ابعد حد حتى انه ليمثل الشاعر الذى يعيش خالصا لفنه . على ان هذا هو الذى ادى بالاجيال الادبية التالية خلال القرنين الثامن عشر والتاسع عشر الى الاعراض عن شعره حينما بدات الاذواق الادبية تعزف عن الفن الغرق فى الصنعة والزخرفة مما اصطلح على تسميته بالـ barroquismo غير ان ادباء القرن العشرين عادوا من جديد الى « اكتشافه » والتمجيد بمذهبه الشعرى اذ عدوه سابقة للمبدأ المعروف بالفن للفن .

التي عرفها في شبابه المبكر ، وهي تذكرنا بتلك المشاهد الواقعية النابضة بالحياة مما رأيناه من قبل في روايات جالدوس ، اما الثانية فهي قصة اسرة غنية من « المرية » يتشتت افرادها في دروب الحياة بعد أن ذهب المال وانفصمت عرى المحبة والترابط بينهم . ويبدو في هاتين الروايتين مدى اهتمام ليديسما ميراندا بالصياغة وتتبعه للجزئيات ، وايقاع نثره البطيء ، وتحليله النفسي العميق للشخصيات ، والحقيقة ان روايات هذا الكاتب الذي لمع اسمه بشكل خاطف كانت تستحق خيرا من المصير الذي انتهت اليه .

ومن تلاميذ رامون جومث دي لاسرنا كاتبان يعدان أيضا من جيل ٢٧ : **اولهما** البلنسي **صمويل روس** Somuel Ros (١٩٠٥ — ١٩٤٥) الذي كان يُعد من المبشرين بمستقبل مرموق في عالم الرواية منذ ان اصدر مجموعة قصصه « بازار Bazar » (١٩٢٨) ، وقد بدا في نثره المطبوع بطابع شعري واضح مدى تأثره باسلوب استاذه جومث دي لاسرنا ، بل كان من بين النقاد من فضلوه عليه . على انه ظل خلال السنوات التالية يكتب روايات عقلية فكرية لم تصب نجاحاً بين الجماهير العريضة وان لقيت اطراء كبيرا من جانب النقاد . وظل هذا شأنه طوال نحو خمس عشرة سنة حتى نشر في سنة ١٩٤٤ روايته « الأحياء والأموات Los vivos y los muertos » حيث يصور لنا الحياة اليومية لمقبرة . وقد استغل الكاتب هذا الموضوع الغريب لكي يحدثنا عن زوار هذه المقبرة من الاحياء بآمالهم واحلامهم وهواجسهم ونفاقهم . وفي الرواية سخرية من تلك المشاعر النبيلة التي تحمل الأحياء على ذكر موتاهم ولكنها لا تلبث ان تتبخر أو تتبدل حينما تصطدم بعالم المصالح والمطامع والأوهام وفي تمارونيات التكاثر والتظاهر والتفاخر . ومن جديد عاد اسم صمويل روس بهذه الرواية الى الصف الأول من الروائيين ، ولكن الموت قضى مبكرا على هذه الملكة القصصية الكبيرة اذ اختطف نفسه وهو في أوج اكتمال شبابه قبل ان يبلغ الاربعين .

واما الكاتب الاخر فهو توماس بوراس Tomas Borras (ولد سنة ١٨٩١ ولا يزال على قيد الحياة) وهو كذلك قصاص عقلي النزعة مولع مثل استاذه بالتلاعب بالالفاظ مستعينا في ذلك باقتدار عظيم على التصرف في اللغة ، كما انه يمتاز على كتاب جيله بتدفق جعله آية في خصوبة الخيال وسيولة القلم ، فقد عالج كل الوان الانتاج شعرا ومقالات ونقدا ومسرحا على اختلاف ضروبه من مأساة وملهاة واعمال مسرحية موسيقية واوبريتات ورواية وقصة قصيرة . ولهذا فلم يكن غريبا ان يبلغ المطبوع من انتاجه الغزير الهائل سبعة وسبعين مجلدا ، عدا ما تنشره له المجلات والصحف اليومية من تحقيقات ومقالات سياسية . وقد كان توماس بوراس متطرفا في يمينيته ، فاشترك بلسانه وقلمه في محاربة الجمهوريين اليساريين وتعرض من اجل ذلك لاضطهاد شديد ، وله روايات عديدة تنطق بالجاهه الايديولوجي كتبها حول وصول الشيوعيين الى السلطة وما ساد نظامهم في رأيه من فساد وارهاب وخنق للحريات واغتيالات جماعية ، ثم عن الحرب الأهلية ، وما أعقبها حين تحولت اسبانيا الى ركام وخراب . واهم هذه الروايات « الكتائب الشيوعية في مدريد Checas de Madrid » (١٩٣٩) و « دماء الارواح La sangre de las almas » (١٩٤٨) ، و « مدريد مخضبة بالحمرة Madrid tenido de rojo ١٩٦٢ » . غير أن من عيوب توماس بوراس — فضلا عن تحيزه الايديولوجي والطابع السياسي الواضح لكثير من انتاجه القصصي — أن رواياته الطويلة ثقيلة الهضم لا تغري بالقراءة ، فطاقاته الطبيعية لا تتفق وإياها ، وانما تتجلى فحولته وقدرته في القصة القصيرة التي يعد اليوم في طليعة كتابها في اسبانيا . بل انه يصل الى القمة في لون كاد يتفرد به هو ما يمكن أن يسمى بـ « الاقصوصة المركزة » التي يجماها في عدة سطور قليلة ، وهو فن عسير لا يوجد اليوم من يتقنه من الكتاب بالاسبانية الا الارجنتيني **خورخي لويس بورخيس** Jorge Luis Borges .

ويشبه هذا الكاتب في نزعته السياسية اليمينية الارستقراطي المدريدي **اجوستين دى فوكسا** Agustin de Foxa (١٩٠٢ ـ ١٩٥٩) وكان دبلوماسيا قضى بحكم مهنته كثيرا من سني حياته خارج اسبانيا . وهو يعد من احسن ناثري السنوات الاخيرة في الأدب الاسباني ، فهو من اقدر من ملكوا زمام اللغة وابرعهم في صياغة الاسلوب واكثرهم اهتماما باناقته وصقله وموسيقيته متشبها في ذلك طريقة فاى انكلان . ولعل قمة انتاجه روايته « مدريد من بلاط الملوك الى الكتائب الحمر Madrid, de Corte a Checa » (١٩٣٨) التي يصور لنا فيها مدريد منذ آخر سنوات الملكية حتى الحرب الأهلية ، وهو يهتم بابراز الحياة السياسية واتجاهها في رأيه من الاناقة والوقار واحترام المؤسسات على عهد الملكية الى ذلك الطابع من التناقض والتضارب الذي غلب على النظام الجمهوري تحت مسحة من الاشتراكية الفكرية الزائفة ، وفي القسم الثاني من الرواية يتحدث عن انحدار الجمهورية الى الابتذال والسوقية من وراء شعارات التهريج السياسي الرخيص ، واخيرا يروى لنا في القسم الثالث تطوح البلاد الى هوة الحرب الأهلية بكل اهوالها ومجازرها الدامية . وتسرى في الرواية روح من السخرية تبدأ رقيقة مغلفة ، ثم لا تزال تتصاعد مواكبة تصاعد الأحداث حتى تنتهى الى مرارة موجعة منذ الحديث عن وقائع الحرب . غير ان تلك السخرية نفسها هي التي اضعفت الرواية وحرمتها من قوة الشحنة المأساوية التي كان يمكن ان تزيد من تأثيرها في النفس . والرواية قبل كل شيء تمثل الموقف الايديولوجي لصاحبها ، فهو كما ذكرنا ارستقراطي ودبلوماسي مرتبط بالنظام الملكي ارتباطا وثيقا ، فنظرته الى الحرب الأهلية لا تخلو من كونها نظرة متحيزة من جانب واحد ، ويستشف دائما من سياقها انها مكتوبة بلهجة السيد المتعالي الذي يتصنع العطف الأبوي وينظر الى الشعب والامة من فوق .

ولا يسعنا ونحن في هذا العرض السريع لاولئك الروائيين المنتمين الى جيل ٢٧ الا ان نشير الى كاتب آخر كان ذا شخصية متميزة قوية واوثق به الباحثون **لويس انطونيو دى فيجا** Luis Antonio de Vega (ولد سنة ١٨٦٨) . وكان على الرغم من مولده في بلباو في اقصى شمال اسبانيا مولعا بالعالم الافريقي ، فعاش سنوات طويلة في المغرب وعرف الشمال الافريقي معرفة وثيقة ، واهم من ذلك انه عرف كيف يفهم هذا العالم ويتجاوب معه تجاوبا صادقا جعله من اكثر كتاب اسبانيا تحمسا لقضايا المغرب العربي ، واشتهر بمقالاته الملتهبة التي كان يكتبها عن قضية الجزائر قبل الاستقلال مما اثار عليه سلطات الاستعمار الفرنسي ، وزار بعد ذلك مصر وبلاد الشرق الأوسط وكتب عن مشكلاته كثيرا من المقالات المشبعة بروح المودة والتقدير الخالص للامة العربية .

وقد كان لويس انطونيو دى فيجا الى جانب عمله الصحفي والسياسي غزير الانتاج في ميدان الرواية والاقصوصة . وكثير من انتاجه القصصي يتخذ مسرحه في ذلك العالم الذي احبه وهوى اليه فؤاده : عالم المغرب العربي . وكانت رواياته الاولى في اوائل الثلاثينيات تحمل ذلك الطابع الفكري الذي وسم كتاب جيله ، ولكنه ظل يتحلل منه شيئا فشيئا مقتربا من الواقعية مثل رواية « حي الشفاه المصبوغة El barrio de las bocas pintadas » (١٩٥٣) ، وان كان كذلك قد استهواه جو الأساطير والسحر والخرافات الذي استمده من معايشته لاهل القرى الصغيرة المغربية بما يؤمنون به من خرافات واعتقاد في كرامات اوليائهم ومعجزاتهم ، مثل رواية « انا سرقت سفينة نوح Yo robé el arca de Noe » (١٩٥٠) (٤٤) .

---

(٤٤) من جيل ٢٧ انظر بالبوينا برات ٦٧٤/٣ وما بعدها .

والحقيقة ان عدد الروائيين الذين يمكن نسبتهم الى جيل ٢٧ كثيرون لا يحصرهم العد ، غير انا نكرر هنا ما لاحظناه من ان هذا الجيل لم يستطع ان يقدم روائيين على المستوى السابق (جالدوس ، باروخا ، اونامونو فاى انكلان) ولا على المستوى الذى سيصل اليه الفن القصصى فى الأجيال التالية . فهذه الفترة تعتبر منطفئة الى حد ما ، لا تغمرها أسماء ساطعة التألق فى ذلك الميدان ، واظن ان لذلك **سببين رئيسيين :**

الاول هو ان التيار السائد على هذا الجيل كما ذكرنا هو الذى كان ينادى بمبدأ « الفن للفن » ، واذا كان هذا المبدأ قد صلح للشعر ونفخ فيه روحا جديدة فانه لم يكن ليصلح كثيرا للفن القصصى الذى ينبغى له أن ينبع من الحياة ويصب بعد ذلك فى الحياة . ولو ان القصة فقدت منذ البدء صلتها بواقع الناس وآمالهم واحلامهم لهوى الركن الرئيسى الذى يجب ان تقوم عليه ، ولو انها فقدت عند المنتهى صلتها بجماهير القراء العريضة ـ وهم « مستهلكو » العمل الفنى القصصى ـ لأصبحت لونا من الترف يهدف الى امتاع اقلية من الخاصة . وكان هذا هو شأن الفن القصصى الذى عالجه ادباء جيل ٢٧ ، اذ انتجوا لنا قصة « فكرية » أو « عقلية » او « فنية » ، فلم تستطع أن تجد استجابة وقبولا من الجماهير . وادى هذا الى اعراض عن النتاج القصصى استمر وقتا غير قليل . وقد نبه القصاص الاسبانى **ماكس آوب** Max Aub احد اعلام الفن الروائى ممن هجروا بلادهم بسبب اتجاههم السياسى الى هذه الحقيقة فربطها بالتيار الفكرى السائد خلال تلك السنوات والذى كان علمه المبرز **اورتيجا جاسيت** Ortega y Gasset صاحب نظرية « تجريد الفن La deshumanizacion del arte » (٤٥) فقال فى عبارة قد يكون فيها بعض المبالغة وان كانت قد اصابت مفصل الحقيقة :

---

(٤٥) خوسيه اورتيجا جاسيت José Ortega y Gasset (١٨٨٣ ـ ١٩٥٥) هو ابرز مفكرى اسبانيا وفلاسفتها فى العصر الحديث . وهو الذى يمثل انفتاح الفكر الاسبانى الحديث الى عالم الثقافة الاوروبية ولا سيما بالفلسفة الالمانية التي تمثلها منذ سنوات دراسته فى المانيا . وليس لاورتيجا جاسيت مذهب فلسفى كامل متكامل موحد ، ولكن له عددا هائلا من المقالات تناول فيها كل قضايا عصره وجيله سواء كانت سياسية أو اجتماعية او فكرية . وكان فى تطلعه الى اصلاح اوضاع بلاده يسعى الى ربطها بالتطور الفكرى السائد فى اوروبا وفى المانيا بصفة خاصة . ولاورتيجا اراء كثيرة جديرة بالنظر حول الفن وفلسفة الجمال . وقد اودع كثيرا من آرائه كتابه الذى نشره بعنوان « تجريد الفن La deshumanizacion del arte » (١٩٢٥) . وهو كتاب باشر نفوذا كبيرا على جيله والأجيال التالية . ونظريته فيه تقوم على ان الفن ليس الا شيئا عابرا يرتبط باللحظة التي يولد فيها العمل الفنى ، والفن الحقيقى فى نظره هو الذى يقصد الفن لذاته دون ان يكون للجو الانسانى المحيط به ادنى نفوذ عليه. ومن الواضح ان هذه النظرية كانت رد فعل ضد تيار الواقعية الذى كان سائدا فى ايامه ، ولم يكن اورتيجا يخفى احتقاره لما كان يدعى بالفن الواقعى ويعده ابتذالا للفن وانحدارا به الى السوقية . وكان اورتيجا فى هذه النظرية حول فلسفة الفن منطقيا مع نفسه ، متسقا مع آرائه السياسية والتاريخية ، اذ كان يرى ان الحكم الصالح ينبغى الا يكون فى أيدى الجماهير التي تنزع بطبيعتها الى الفوضائية ، بل فى يد اقلية او « نخبة مختارة » . وهو يرى ان السبب فى تخلف اسبانيا عن سائر بلاد اوروبا هو انها كانت تنقصها على طول تاريخها تلك « القلة المختارة » . والغريب فى فلسفة اورتيجا الجمالية ان آراءه حول « الفن المجرد » قد التقت بمبدأ « الفن للفن » الذى نادى به شعراء جيل ٢٧ متخذين قدوتهم فى ذلك الشاعر جونجورا الذى احتفلوا بذكرى وفاته فى تلك السنة ، مع ان اورتيجا عبر بهذه المناسبة عن احتقاره لذلك الشاعر منددا بما سماه « ابتذاله الريفى » . عن اورتيجا جاسيت وفلسفته الجمالية انظر كتابه الذى اشرنا اليه ، وانظر بصفة خاصة :

J. Ferrater Mora: Ortega y Gasset, 1956.

« ان اورتيجا جاسيت هو المسئول الاول عن خلو اسبانيا من القصصيين خلال السنوات المنحصرة بين ١٩٢٠ و ١٩٤٥ ، اذ انه هو الذى اوقف تيار الواقعية فى الأدب الاسبانى (٤٦) .

والعامل الثانى هو هجرة كثير من الروائيين والقصصيين الشباب ممن كانوا معقد الأمل فى ايامهم الى خارج اسبانيا لاسباب سياسيـة فى الغالب ، اذ كان معظمهم من الجمهوريين اصحاب الاتجاهات اليسارية . وقد ادى اشتعال الحرب الأهلية وانتصار قوات اليمين فيهـا تحت قيادة الجنرال فرانكو الى ان خرجوا من بلادهم طوعا أو كرها . وكثيرون من هؤلاء كانوا لا يزالون فى بداية الطريق لم تنضج ملكاتهم بعد ، او كانوا قد نشروا روايات لم تلق حظا كبيرا من النجاح ولم تلفت اليهم نظر النقاد بشكل كاف ، لم تفتحت مواهبهم وآتت اكلها بعد ذلـك فى مهاجرهم بعيدا عن اسبانيا . واكثر هؤلاء ممن ولدوا فى مطلع القرن فكانت اعمارهم عند ظهور الجيـل الذى هو موضوع حديثنا بين العشرين والثلاثين ، وقد انتمى بعضهم فى مستهل حياته لذلك المذهب التجريدى أو مذهب « الفن للفن » ولكنهم بحكم تصاعد انتماءاتهم السياسيـة والاجتماعية واندماجهم فى مشكلات بلادهم اخذوا يعدلون شيئا فشيئا عن ذلك المذهب متطورين بفنهم القصصى تطورا ملحوظا ، ارتفع به الى مرتبة عالية من النضج والاكتمال . ونذكر من هؤلاء بصفة خاصة **ارتورو باريا** (ولد سنة ١٨٩٧) **وثيسر اركونادا** (ولد فى سنة ١٩٠٠) **ورامون سندر** (ولد فى ١٩٠٢) **وماكس آوب** (ولد فى سنة ١٩٠٣) **وفرانسيسكو ايالا** (ولد فى ١٩٠٦) . على اننا سوف نكتفى هنا بهذه الاشارة ونرجىء الحديث عنهم الى مكانه الملائم .

• • •

خوان انتونيو ثونثونيجى :

قبل ان نتحدث عن الحرب الأهلية الاسبانية اكبر هزة عنيفة تعرضت لها اسبانيا بعد انقضاء الثلث الأول من هذا القـرن ـ ومدى آثارها العميقة فى الفن القصصى الاسبانى ، نود ان نشير الى شخصية هذا الروائى الفذ الذى لم يرتبط باتجاه معين ولم ينتم الى مدرسة محددة الطابع والذى يعتبر فى اسبانيا المعاصرة أعلى قممها فى ميدان الفن الروائى .

ولد **خوان انتونيو ثونثونيجى** Juan Antonio Zunzunegui مع مولد القرن العشرين فى سنة ١٩٠١ فى بلدة بورتوجاليتى (التابعة لبلباو اقليم الباسـك) ، فهو اذن بلدي لاونامونو وباروخا الذى يعتبره كثير من النقاد حامل لواء الرواية من بعده .

وقد كان أول ظهور ثونثونيجى على مسرح الحياة الادبية فى سنة ١٩٢٦ حينما نشر مجموعة من اللوحات القصصيـة (ولا نقول القصص) بعنوان « مشاهد من حياة بلباو Vida y paisaje de Bilbao » ، وهو عمل ليس قصصيـا بمعنى الكلمة وانما هو اشبه بذلك اللون الأدبى الذى يتحرى تصوير المناظر والمجتمع والذى كان ممهدا لظهور الأدب الواقعى . على أن هذا العمل المبكر لكاتبنا كان اشبه بارهاص لما سيكون عليه فنه القصصى ، فنحن نجد فيه صورا ونماذج بشرية كانما هى تخطيط مبدئى لاعمال قصصية مستقبلة . وفى سنة ١٩٣٥ ينشر مجموعة قصصه القصيرة « ثلاثـة فى واحد او الشرف الرفيع Tres en uno o la dichosa honra » التى تلفت النظر اليه بقوة ، ونراه هنا من جديد يعالج موضوعات مستمدة من بيئة بلده بلباو مع اهتمام

(٤٦) نقل هذا النص انتونيو ايجليسياس لاجونا فى كتابه المشار اليه من قبل ص ٣٢٤ .

خاص بالنماذج البشريةذات الأطوار الغريبة أومعالم الشذوذ الواضح الذى يكاد يمس حدود الجنون . وربما استطعنا ان نتلمس فى بعض هذه الاقاصيص تاثر المؤلف باونامونو ورامون جومث دىلاسرنا ولا سيما فى لغته التى تحفل بالاستعارات والصور المفاجئة غير المألوفة ، كما يمكن ان نربط بعض شخصيات قصصه بمثيلات لها فى قصص بيرانديللو التى تضيع فيها الحدود الفاصلة بين الحقيقة والوهم ، وكذلك بقصص الروائى والناقدالايطالى ايضا « بونتمبللى » (٤٧) .

على ان ثونثونيجى يقدم بعد ذلك فى سنة ١٩٤٠ على معالجة الرواية الطويلة بعد هاتين المحاولتين المتواضعتين ، فينشر رواية « El Chiplichandle » (وهذا اللفظ هو التحريف الذى يجرى على السنة عوام أهل بلباواللفظ الانجليزى Ship-Chandler اى السفينة التى تزود البواخر بالمؤن) ، ولعلها من أجود انتاجهذا المؤلف . وفيها يعود بنا الى التقليد الروائى القديم الذى كان قد اضمحل وشحبت الوانه منذايام جالدوس وباروخا . بل نجد فيها عودة الى تقليد قصصى اسبانى اقدم من هذا بكثير : هو« الرواية البيكارسكية » التى كانت من اول مظاهر النهضة القصصية فى القرن السادس عشر . فبطل هذه الرواية محتال يستعين على كسب رزقه باصطناع كل حيلة ممكنة فى بيئة ميناء بلباو المائج بالبواخر وسفن الصيد وبين رجال الأعمال والمتعهدين والنشالين واللصوص واصحاب الحانات . وهو فى اثناء ذلك يرسم لنا صورا اخاذة لمناظر المدينة وبحرها وارصفتها ، صورا تشيع فيها سخرية رقيقة . والمؤلف يمضى فى قص مغامرات هذا البطل فى مختلف اوساط المدينة البحرية حتى يوصله فى النهاية الى ان يصبح حاكما .

ويكاد ابرز انتاج ثونثونيجى الروائى ينحصر فى سلسلتين كبيرتين : الاولى تضم الروايات التى صور بها لنا الحياة فى بلدة بلباو والتى بكملها بعدالرواية التى اشرنا اليها : « قصص واسمار من خليجنا Cuentos y patranas de mi ria » و« السفينة الموت El barco de la muerte » (١٩٤٥) و « القرحة La olcera » (١٩٤٨) و « الافلاس La quiebra » (١٩٤٧) ، والثانية هى التى تدور احداثها فى مدريد ، ومن اول حلقاتها « فيران السفينة Las ratas de barco » (١٩٥٠) ، حيث يصور لنا مدريد أثناء الحرب الأهلية ، ثم « الحياة كما هى La vida como es » (١٩٤٥) ، وتكملتها « الحياة تستمر La vida sigue » (١٩٦٠) . وفى هذه السلسلة وصف لنا قاع مدينة مدريدواحياءها الفقيرة ونشاليها ومجرميها فى واقعية عارية ، هذا الى عدد آخر من الروايات التى تقدم لنا فيها قطاعات مختلفة من مجتمع العاصمة .

ونلاحظ فى كل هذا الانتاج ان البناء الروائى عند ثونثونيجى متكامل متين يخضع للمفهوم التقليدى للرواية ، واذا كانت مقدرته فى الكتابة القصصية تعلو على مستوى الشك فان اسلوبه هو الذى يترك مجالاً فسيحا للمؤاخذة ، وانمايرجع ذلك الى ما كان يبذله من جهد فى التفرد باسلوب خاص به ، فهو ليس من طراز الكتاب المغويين الذين يكتبون بلغة الحديث اليومية . والواقع ان الاسراف فى استخدام لغة الشارع ــ مهما قيل فى تبريره من التزام الواقعية ــ امر لا بد ان ينتهى باسلوب الكتابة الى الابتذال السوقى ، فالرواية أولاً وقبل كل شيء ادب ،

---

(٤٧) ماسيمو بونتمبيللي Massimo Bontempelli (١٨٧٢ ــ ١٩٦٠) من اشهر النقاد والقصصيين الايطاليين المعاصرين . ويعتبر رائد مذهب جديد فى الفن القصصى كان رد فعل ضد الواقعية الطبيعية من جهة وضد حركة « الطليميين » التى ظهرت فى أعقاب الحرب العالمية الاولى من جهة اخرى . اما هذا المذهب الجديد فيمكن ان ندعوه ضربا من « الواقعية السحرية » اراد بها ان يكتشف عالم ما تحت الحقيقة فى الحقيقة نفسها .

ولا بد ان يستخدم فيها اسلوب ادبي يعلو على لغة الكلام العادية. كان هذا هو مفهوم لوثونيجي من اسلوب الكتابة ، ولكنه كان اديبا ينتمي الى اقليم لم يعرف ابدا بحبه للبلاغية المتكلفة ، ولهذا فقد كان عليه في طموحه الى اصطناع اسلوب مميز ان ينتهج طريقا آخر : هو التدقيق والافراط في الوصف ، واستخدام كثير من المصطلحات الفنية المتعارف عليها بين المهنة او تلك حسب الموضوع الذى يتناوله في قصصه ، فهو اذا تحدث عن عمال الأرصفة أو بحارة السفن او الصيادين او البنائين او مصارعي الثيران او الشاليين استبلغ في الحديث عن اعمالهم بلغتهم ومستخدما كلماتهم على نحو يجعل من العسير على غير العارف بعملهم فهم ما يقولون . وهذا هو ما جعل روايات لوثونيجي تكاد تكون مستعصية على الترجمة . وبالفعل نجد ان المترجم من انتاجه اقل مما ترجم لقصاصين اقل منه مكانة . بل انه في كثير من الأحيان يرى نفسه مضطرا الى ان يشفع الكلمة الغريبة بشرح يقربها للقارىء ، وهو شيء لا يستساغ في الاسلوب القصصي ، كما أن غرامه بالتدقيق والتفصيل يحمله دائما على تطويل رواياته الى حد يجاوز صبر القارىء احيانا ، وكأنه كان يفرض على نفسه ان يكون الحد الأدنى لكل رواية من رواياته ستمائة صفحة . ولعل هذا هو الذى حرم انتاج لوثونيجي من لون كانت مقدرته وطاقته الابداعية كفيلة بأن توصله فيه الى القمة : ونعني به ميدان القصة القصيرة ، فمن المؤسف ان انتاجه فيها قليل ، ولكن هذا القليل على أعلى مستوى من الجودة . على ان لوثونيجي بدأ يتخلص من عيب التطويل ولا سيما في رواياته التي كتبها بعد سنة ١٩٥٠ ، اذ نراه يعمل فيها على تشذيب عباراته وتركيزها كاسبا بذلك لعمله القصصي حبكة أمتن وترابطا اشد .

خوان انتونيو لوثونيجي على علاته وبكل مزاياه وعيوبه من اعظم القصصيين في عالم الآداب الاسبانية المعاصر . وقد غلا فيه بعض المعجبين به ففضله على جالدوس وباروخا ، واذا كان في هذا الحكم بعض المبالغة فانه لا شك في طاقته الخلاقة وفي أنه يستحق المكان البارز الذى يحتله اليوم في عالم الأدب الاسباني . وقد اتى الاعتراف الرسمي به في سنة ١٩٦٢ حينما منح جائزة الدولة في الأدب . ومن المفارقات الطريفة ان الرواية التي نال بها هذا التقدير كانت بعنوان « الجائزة El premio » ، وفيها سخر أبلغ سخرية من الاوساط الادبية في اسبانيا ومن الاجهزة التي تقوم بمنح الجوائز الأدبية (٤٨) .

●●●

الحرب الأهلية الاسبانية

وأثرها في الفن القصصي :

قبل ان نتحدث عن مدى انعكاس الحرب الأهلية الاسبانية على الفن القصصي وأثرها في تطوره ، علينا ان نلاحظ أن الحروب الاهلية ليست جديدة في تاريخ الشعب الاسباني ، بل ان الحرب الطويلة التي شغلت كل تاريخ اسبانيا في العصور الوسطى بين الاسلام والمسيحية انما كانت الى حد ما ضربا من الحروب الأهلية ، فقد كان كل من الجانبين يعتقد انهم اهل البلد الحقيقيون وان الآخر هو الدخيل ، وكان الصراع بينهما صراعا بين مفهومين مختلفين للحياة . وكذلك كانت الحرب الاهلية الاسبانية الاخيرة صداما بين مفهومين متغايرين ما زال يتصاعد حتى انتهى الى هذا القتال الدموي المرير الذى فرق احيانا بين افراد الاسرة الواحدة .

(٤٨) حول خوان انتونيو لوثونيجي انظر بالبوينا برات ٧٦٦ ـ ٧٧١ ، والفصل المخصص له في كتاب ايوخينيو دى نورا عن الرواية الاسبانية المعاصرة ، وكتاب انتونيو ايجليسياس ص ١١٣ ـ ١٢١ .

وكانت أحوال اسبانيا بعد هزيمتها وتصفية امبراطوريتها في سنة ١٨٩٨ على درجة بالغة السوء ، ولكنها على الرغم من ذلك ردت الى الساسة الاسبان وعيهم فاقنعتهم بضرورة انتهاج سياسة ديمقراطية متحررة . غير ان اسبانيا لم تكن على اهبة لذلك التحول الفكرى ، ولم تكن الحياة الديمقراطية قد رسخت جذورها فيها ، فضلاً عن ان المحافظين التقليديين ، كانوا لا يزالون قوة لها ثقلها ووزنها ، وكانوا لا يرون او لايريدون أن يروا ان السبب في تدهور اسبانيا وتخلفها انما كان خضوعها خلال قرون لحكم مطلق تسانده الكنيسة الكاثوليكية ، بل كانوا على العكس يعزون ذلك الى ما بدأ يتسرب الى بلادهم من افكار متحررة « ثورية » اتتهم من جيرانهم الاوروبيين . ولم تفلح الحكومات المتحررة بعض الشيء التى اعقبت كارثة ٩٨ واستمرت خلال السنوات الاولى من القرن العشرين في التوفيق بين الطائفتين المتنافرتين : المحافظين والاحرار ، بل كان الحوار بينهما لا يلبث ان ينتهى الى مظاهرات غوغائية واضطرابات دامية وقتال في الشوارع . واخيراً رأت الملكية ان تضع حداً لذلك ، فأسندت الحكم الى شخصية قوية تحكم البلاد بيد من حديد . وهكذا تمر على اسبانيا مرحلة السنوات السبع المعروفة باسم « دكتاتورية الجنرال بريمو دى ريبيرا Primo de Rivera » (١٩٢٢ — ١٩٢٩) ، واذا كانت الدكتاتورية قد استطاعت أن تعيد النظام وتقوم ببعض الاصلاحات في البلاد فان الشعب قد ضاق في النهاية بذلك الحكم المطلق وبحجره على الحريات ، واخيراً استجاب الملك الفونسو الثالث عشر لرغبات الجماهير ، فعزل الجنرال بريمو دى ريبيرا ، ووصل الأحرار الى الحكم واحرزت الأفكار الجمهورية انتشاراً واسعاً بين الشعب مما انتهى الى سقوط الملكية واعلان الجمهورية في السنة التالية على نحو سلمى هادىء ، وبدا ان اسبانيا مقبلة على السير في طريق الديمقراطية الحقة ، غير ان المحافظين الرجعيين كانوا يتربصون بالنظام الجديد الدوائر ، وقدم لهم الجمهوريون من جانبهم ذريعة للتمرد والثورة بتراخيهم في الحكم واغضائهم عن الاغتيالات والاضطهادات التى تعرض لها معارضوهم . واستمرت هذه الفوضى حتى اعلن الجنرال فرانكو ثورته في سنة ١٩٣٦ واجتاز مضيق جبل طارق (اذ كان قائداً للقوات الاسبانية في شمال المغرب) معلناً الحرب على الجمهورية . وهكذا انقسمت اسبانيا الى معسكرين : معسكر المحافظين الكاثوليكيين الملكيين (بغير ملك) ومعسكر الجمهوريين الذى كان اتجاهه اليسارى يتزايد بتصاعد الأحداث حتى تحول الى شيوعية حمراء . ووجدت الدول الأجنبية في هذا التمزق فرصة سانحة للتدخل ، فأقبلت روسيا السوفيتية ودول اوربا الغربية « الديمقراطية » مثل انجلترا وفرنسا تمد الجمهوريين ، بينما اعانت فرانكو وامدته دولتا المحور : المانيا النازية وايطاليا الفاشية . ثم انتهت هذه الحرب القاسية الى ما نعرف : الى انتصار فرانكو وتوليه رياسة الدولة الاسبانية منذ سنة ١٩٣٦ حتى اليوم .

وقد كانت الحروب دائماً — والحروب الاهلية بصفة خاصة مجالاً رحباً خصيباً لتفتح المواهب القصصية . كان هذا هو شأن الثورة الشيوعية والحروب الاهلية التى دارت في ظلها ، فقد انتجت لنا ادباً قصصياً كثيراً يكفى ان نشير من اعلامه الى **بوريس باسترناك** (١٨٩٠—١٩٦٠) **وميخائيل شولوخوف** (ولد في ١٩٠٥) ، وكلاهما حصل على جائزة نوبل : الاول في ١٩٥٨ والثانى في ١٩٦٤ . وكذلك الامر في الثورة المكسيكية التى اخرجت لنا نفراً من اعظم الروائيين مثل **ماريانو انويلا ومارتين لويس فزمان** . ولهذا فقد كان من الطبيعى أن يترتب على الحرب الاهلية الاسبانية فيض من الأدب القصصى ، بل ان ذكريات هذه الحرب ما زالت حتى اليوم توحى بمزيد من الاعمال القصصية الرائعة .

لقد اوحت الحرب الأهلية الاسبانية بكثير من الأعمال الروائية للأجانب الذين اشتركوا فيها او شهدوها من قريب او بعيد ، ونذكر منهم **ارنست هيمنجواى ، وجون دوس باسوس ، واندريه مالرو ، وجان بول سارتر ، وايليا ايهرنبورج** على سبيل المثال لا الحصر . اما الكتاب فقد احصى منهم الناقد **ايجليسياس لاجونا** ـ وهو يعترف بانه لم يستقص كل الاسماء ـ مائة وستة وثلاثين كاتبا من بينهم خمسة وأربعون من كتاب المهجر . والذين اقتصروا فى كتاباتهم على وصف احداث الحرب فقط بلغ عددهم اربعة وسبعين كاتبا من بينهم ستة وخمسون من الذين ظلوا فى اسبانيا وثمانية عشر مهجريا (٤٩) .

ومن الواضح اننا لا نستطيع فى هذه الدراسة الالمام حتى ولو بشكل موجز بهذا العدد الضخم من الأعمال القصصية ، ولهذا فاننا سوف نكتفى ببيان بعض الخطوط العامة لاتجاهات هذه الأعمال والتنويه ببعض الكتاب الممثلين لها .

واذا كانت الحرب الاهليه كما ذكرنا صراعا بين مفهومين ايديولوجيين متنافرين فان الفن الناتج عنهما كان لا بد له كذلك ان ينقسم الى وجهتين كل منهما تنظر الى الحرب من زاويتها : بين الكتاب الذين بقوا فى اسبانيا بعد الحرب اذ كانوا من الفريق المنتصر او على الأقل المحايد ، والكتاب الذين تركوا اسبانيا طوعا او فرارا بحكم انتمائهم الى الفريق الخاسر ، وقد استقر هؤلاء فى مهاجرهم الاوربية (فرنسا ، الاتحاد السوفييتى ، انجلترا) او الأمريكية (الولايات المتحدة او مختلف جمهوريات أمريكا اللاتينية) .

وطبيعى أن تفصل بين الفريقين هوة سحيقة وادها مع الأيام جهل كل منهما بالآخر ، ولكن السنوات الأخيرة شهدت تقاربا بينهما ، فقد سمح نظام الحكم القائم فى اسبانيا بعودة بعض المهاجرين الى البلاد ، وتراخت قبضة الرقابة ، فصرحت باعادة طبع الأعمال الأدبية التى كتبها المهاجرون فى اسبانيا نفسها ، واخذت جذوة الحقد المتبادل فى الخبو وان لم تخمد تماما حتى اليوم .

ولو قارنا بين الأعمال القصصية للفريقين ، فاننا نلاحظ ان كتابات المهجريين اكثر اهتماما بتعمق المشكلات الاجتماعية التى تولد عنها الانفجار ، ولكن المرارة اشبع فيها ، وهى أكثر تحيزا واصطباغا بالصبغة الحزبية مما جعل انتاجهم الأدبى مشحونا بالعنف والعصبية ، كذلك نلاحظ ان معظم كتاب المهجر كانوا يتسمون بدانية حملتهم على ان يجعلوا انفسهم دائما محاور تدور حولها كتاباتهم ، مودعين اياها ما يشبه ان يكون دفاعا عن تصرفاتهم الشخصية او تقديما لحساب من اعمالهم . والواقع ان اولئك المهاجرين كانوا يحتاجون الى وقت طويل حتى يعودوا الى التكيف بظروف الحياة الجديدة فى مهاجرهم ، وحتى تأخذ جراحات أنفسهم فى الاندمال . ولقد امضى بعضهم نحو ثلاثين سنة فى الخارج يجترون آلامهم ويقتدون بذكرياتهم الماضية دون أن يلقوا بالاً الى ما اصاب اسبانيا من تطور خلال السنوات الماضية حتى كان ساعة التاريخ قد وقفت بهم عند سنة ١٩٣٩ .

اما فريق الكتاب الذين ظلوا فى اسبانيا فانهم كانوا بوجه عام أكثر اعتدالاً فى نظرتهم وحكمهم على الحرب وان كانت حزبيتهم ايضا واضحة فى انتاجهم الذى اعقب نهاية الحرب بشكل

---

(٤٩) انظر كتاب ايجليسياس لاجونا المشار اليه فيما سبق ص ٦٩ .

مباشر ، ولكنهم اخذوا شيئاً فشيئاً فى تقديروجهة نظر خصومهم الجمهوريين وتصحيح افكارهم من مثلهم وآرائهم والنظر الى تلك الحرب نظرة متكاملة تحاول تلمس الحقيقة بعيداً عن الحزبيات المتطرفة . غير انه من العسير ان نطالب اولئك الذين خاضوا الحرب واكتووا بنارها مقاتلين سواء من هذا الجانب أو ذاك ان يكونوا مجردين تماماً من العصبية والهوى . ولهذا فقد كان الحكم العادل هو ما ينتظر من ذلك الجيل الذى لم يحارب ولكن صور الحرب واهوالها قد انطبعت فى اخيلته ، أعنى هؤلاء الذين كانوا فى سن الطفولة عند نشوب الحرب ولم يعد يعنيهم الآن من امرها من هو الظافر ومن هو المنهزم وانما يذكرون فقط بشاعة تلك الحرب التى مزقت اوصال وطنهم وانزلت اهوالها بالشعب جميعاً دون تفريق بين زرقه وحمره . هذا الجيل الأخير هو الذى استطاع ان يقدم لنا فى انتاجه الادبى عن الحرب الأهلية اعمالاً اكثر اتجاهاً الى الانصاف ، واعمق نبضاً بالانسانية التى تسمو على الشيع والاحزاب ، وارق شعوراً ازاء البلوى تصيب الصديق والعدو على حد سواء ...

ولهذا فانه يمكن تصنيف الذين عالجوا موضوع الحرب الأهلية فى نتاجهم القصصى فى ثلاث مجموعات :

الاولى : طائفة القصاصين الذين كانوا رجالاً ناضجين وكتاباً على حظ من الشهرة فى وقت نشوب الحرب ، وهم الذين ولدوا قبل سنة ١٩٠٠ وبعدها الى نحو سنة ١٩١٠ .

والثانية : الذين كانوا شباباً عند قيام الحرب فاشتركوا فيها منخرطين فى صفوف هذا الفريق أو ذاك ، وهم الذين ولدوا فيما بين سنتى ١٩١٠ و ١٩٢٠ .

والثالثة : الذين ادركوا الحرب ولكنهم كانوا ابانها اطفالاً فلم يسهموا فى احداثها ولكنهم ذاقوا ويلاتها من جوع وحرمان او فقد لآبائهم وافراد من اسرهم .

اما الطائفة الاولى فينتمى اليها كثير ممن سبق لنا الحديث عنهم فى أثناء الكلام عن الفن القصصى الاسبانى قبل الحرب الأهلية ، والدى ينتمى ايضا بعض كتاب المهجر ممن كانوا قد ايدوا الجمهورية وقاتلوا فى سبيلها ثم اضطروا الى الهجرة بعد فشل قضيتهم .

واما الطائفة الثانية فتضم الروائيين والقصصيين الذين حملوا لواء هذا الفن بعد الجيل السابق فى اسبانيا حتى اليوم ، اذ تتراوح اعمارهم اليوم بين الستين والخمسين ، وتليهم الطائفة الثالثة ممن بدات اقدامهم تتوطد فى ميدان الكتابة القصصية فى الخمسينيات . واذا كان المنتمون الى الطائفة الثانية لهم الفضل الاكبر فى تجديد الفن القصصى فى اسبانيا وفى معالجة موضوع الحرب الأهلية معالجة اقرب الى الموضوعية وأبعد عن التحزب فان الجيل الأخير لم يعد يلقى بثقل اهتمامه على أحداث الحرب نفسها وانما على مشكلات ما بعد الحرب فضلاً عن ان افقه قد اتسع فلم يعد مرتبطا بتلك المشكلات وحدها ، وهذا أمر طبيعى اذا قدرنا ان الفراغ الزمنى بين افراد هذا الجيل والحرب اخلق الاتساع بصورة مطردة .

الحرب الأهلية فى أدب كتاب المهجر :

يستحق كتاب المهجر الجمهوريون منا وقفة قصيرة ، وهم كتاب اختلفت حولهم الآراء اختلافاً جذرياً بحسب الاهواء السياسية . اما فى اسبانيا فقد ظل ادبهم محظوراً يعد من الممنوعات ، وادى هذا الى جهل أوساط الشباب المثقف بانتاجهم واستخفاف الادباء الكبار المرتبطين بنظام الحكم

بهم . على ان السنوات العشر الاخيرة قد شهدت بعض « الانفتاح المتحرر » فلم تعد السلطات الاسبانية متمسكة بسياسة التشدد ازاءهم ، فقد سمحت بدخول الكثير من كتبهم المطبوعة في الخارج ، بل انها سمحت ايضا باعادة طبع بعضها في داخل البلاد ، واخذ جمهور القراء يتعود على القراءة لهؤلاء الادباء والاعتراف بما في كتاباتهم من قيم . اما في خارج اسبانيا فقد بالغ النقاد الكارهون لحكم فرانكو في تقدير قيمة هؤلاء الادباء ، واشتط بعضهم فاعتبروهم الممثلين الوحيدين للادب الاسباني المعاصر ولم يقيموا وزنا لمن يكتبون اليوم في اسبانيا . والذي يقتضيه الانصاف هو الا نغلو مثل هذا الغلو لا في الرفع من شانهم ولا في الانتقاص من قدرهم . فالعدل دائماً في مكان وسط بين الافراط والتفريط .

ولعل اكبر شخصيات كتاب المهجر هو **رامون سندر** Ramon Sender الذي ولد في احدى قرى « وشقة » في سنة ١٩٠٢ . وكان اسمه قد لمع في الاوساط الادبية قبل الحرب برواية **« امام Imam »** المستوحاة من الحروب التي دارت بين الجيوش الاسبانية والثائر المغربي عبد الكريم الخطابي . واما في المهجر فقد الف روايات ومجموعات من القصص القصيرة حول الحرب الاهلية ، فضلاً عن مقالات وكتب سياسية الطابع ، والواقع اننا لا نستطيع ان نولي حديثه عن احداث الحرب ثقة كاملة ، لا لتحيزه الحزبي فحسب ، بل لانه لم يحمل السلاح في المعارك ، اذ كان ـ شانه كشان القصاص الامريكي هيمنجواي ـ يرى المعارك من بعيد . ومع ذلك فان له روايات رائعة صور فيها المآسي المترتبة على الحرب وما كان يؤدي اليه ذلك الصراع بين الاخوة من اطلاق الغرائز الكامنة وتحويل المقاتلين من كلا الطرفين الى طغمة من الوحوش . ومن هذه الروايات « صلاة على روح فلاح اسباني Requiem por un campesino español » و « الملك والملكة El rey y la reina » (١٩٤٩) وفيها يصور حياة مدريد في ظل الحكم اليساري قبل اندلاع الحرب ، و « الجلاد اللطيف El verdugo afable » . وقد عرف **سندر** في كتاباته ـ على الرغم من انتمائه السياسي والايديولوجي ـ كيف يختار دائماً لقصصه مواقف لورية او قتالية تسمو بانسانيتها على النزعات الحزبية او الاقليمية الضيقة ، بحيث يتجاوب معها القارىء مهما اختلفت وجهة نظره عن تلك التي يدافع عنها الكاتب . وهذا هو ما جعل لادبه قيمة تجاوز حدوده القومية وترتفع به الى مستوى عالمي .

والكاتب الثاني الذي يعد في طبقة سندر هو **ماكس آوب** Max Aub (ولد سنة ١٩٠٢) وكان قد عرف في اسبانيا في أواخر العشرينيات كاتبا مسرحياً من كتاب الطليعة الشباب ، ثم انجاه وتوقه في صف الجمهوريين الى الهجرة ، فعاش فترات من حياته في روسيا والولايات المتحدة والارجنتين والمكسيك . وهو لا يزال في منفاه مضرباً عن العودة الى وطنه حتى بعد أن رفع الحظر عنه . وقد ارخ للحرب الأهلية تاريخاً روائيا غير كامل في سلسلة تبدا بروايتيه « الحقل المفتوح Campo abierto » و « الحقل المغلق Campo cerrado » (١٩٤٨ ـ ١٩٥٠) ، وفيهما يؤرخ لاحداث الحرب منذ نشوبها في يوليه حتى نوفمبر سنة ١٩٣٦ ، ثم نشر بعد ذلك « الحقل الدامي Campo de sangre » عن احداث الفترة الواقعة بين ديسمبر ١٩٣٧ ومارس ١٩٣٨ ، واخيراً نشر في المكسيك سنة ١٩٦٨ رواية اخرى تصور جزءاً آخر من تاريخ الحرب بعنوان « حقل اللوز Campo de almendros » وماكس آوب مثل سندر في محاولته الاقتراب من الموضوعية والاجتهاد في الا يدع نزعته الحزبية تخرج به عن ميدان الفن الروائي الى ادب الدعاية السياسية ، اذ هو يندد بالقسوة الوحشية من هذا الجانب او ذاك على حد سواء . وفي روايته « الحقل الدامي » تاخذ بالبابنا الشخصية التي خلقها خيال المؤلف : شخصية الفنان الذي

ينتهى به التقزز من مناظر الدماء والجيف الى اعتزاله كلا الفريقين والمضي الى الغابة ليقضى فيها بقية حياته ، اذ راها ارحم وارفق من ذلك المجتمع المسعور الذى كان يعيش فيه .

ونجد كذلك تصويراً رائعاً للحرب من وجهة نظر الجمهوريين أيضاً في الثلاثية التي نشرها **ارتورو باريا** Arturo Barea (ولد سنة ١٨٩٨) بالانجليزية أولاً تحت عنوان « قصة ثائر The Forging of a Rebel » (ونشرت في الولايات المتحدة قبل أن تترجم الى الاسبانية) ، ولو أن اللون الحزبى المتحيز غالب على تصويره .

ومن هؤلاء المهاجرين **فرانسسكو ايالا** (ولد سنة ١٩٠٦) ، وقد هاجر الى الولايات المتحدة وعمل في جامعاتها ، وغلا فيه تلاميذه الامريكيون فاعتبروه « الروائى الاسبانى الاول » ، وهو حكم فيه اسراف شديد وان كان من الحق ان بعض رواياته تعد في قمة الانتاج القصصي المعاصر ، مثل رواية « ميتة كلاب Muerte de perros » (١٩٥٨ وقد اعيد طبعها في اسبانيا سنة ١٩٦٦) ، وهى رواية طريفة تصور الكاتب احداثها في احد بلاد امريكا اللاتينية ، وفيها يقص علينا قصة ضابط عسكرى شاب يتزعم الثورة على حكم رجعى فاسد ، ولكن الامر ينتهى به الى ان يقيم على انقاض الطغيان الذى ثار عليه طغياناً جديداً يكون هو محوره ومركزه .

وفي كل هؤلاء نجد درجات متفاوتة من التحيز قد تبعدهم عن الموضوعية والحياد وان كانت لا تنال من قيمة اعمالهم الادبية . ولكن الطابع المذهبى الصارخ هو الذى يميز آخرين مثل **ثيسر اركونادا** César Arconada (١٩٠٠ – ١٩٦٤) . وكان كاتباً شيوعياً خالصاً لم ينظر الى الحرب الا من زاويته الايديولوجية . ولعل اركونادا هو اول من عالج مشكلات العمال وصراعهم مع اصحاب رؤوس الاموال معالجة قصصية منذ وقت مبكر ، اذ نشر في سنة ١٩٣٠ رواية « التربينة La turbina » ومنحته الحكومة اليسارية في سنة ١٩٣٨ جائزة الدولة في الادب عن روايته « نهر التاجه Rio Tajo » وقد كان شجاعاً في الدفاع عن آرائه ومبادئه الشيوعية لم يتخل عنها حتى وفاته . وهذا هو ما حمل السلطات الروسية على نشر « اعماله الكاملة » في موسكو سنة ١٩٦٧ (٥٠) .

الحرب الأهلية في ادب الكتاب الوطنيين :

اما الكتاب الذين ظلوا في اسبانيا وكتبوا وهم على ارض بلادهم فقد تعرضنا لمن ادرك الحرب منهم وهو في ابان نضجه واكتمال من عمره ، ممن دعوناهم الجيل الاول. ولهذا فسوف نتحدث هنا عن ابرز شخصيات الجيل الثانى منهم وانتاجهم الروائى حول الحرب الاهلية بوجه خاص .

انخل دى ليرا :

ويعد من اول كتاب هذا الجيل **انخل ماريا دى ليرا** Angel Maria de Lera (ولد في ١٩١٢) ، وهو اديب بدأ نشاطه في ميدان الكتابة بعد ان جاوز سن الشباب ، اذ ان اولى رواياته ترجع الى سنة ١٩٥٧ ، وقد اتبع ذلك برواية لقيت نجاحاً شعبياً كبيراً هى « نفير الخوف Los clarines del miedo » وهى تدور حول اولئك الشباب الصغار الذين يسعون الى احتراف مصارعة الثيران وحياتهم البائسة المتشردة بحثاً عن الشهرة والمجد والمال .

---

(٥٠) انظر بصفة عامة عن كتاب المهجر وكتاباتهم القصصية حول الحرب الاهلية كتاب ايجليسياس لاجونا ص ٨٢ – ٩٢ .

وبعد انتاج متفاوت الحظ من النجاح يصدرليرا روايتـــه « الرايات الأخـــيرة Las ultimas banderas » (١٩٦٨) التـى ضربت رقمـــا قياسيا فى النجاح ، اذ بلغ ما بيع منها خلال عدة اشهر اكثر من مائة الف نسخة ، وفى هذا دليل على ان الحرب الأهلية لا تزال موضوعاً يهم القراء فى اسبانيا وان ذكرياتها لم تعد نسيا منسيا كمازعم بعض النقاد . وفى هذه الرواية يصور لنا المؤلف مدريد تحت حكم الجمهوريين فى اواخرايام الحرب ، وقد ضربت قوات الوطنيين عليهـا الحصار فى شهر مارس سنة ١٩٣٩ ، ويرسم لناالكاتب فى واقعية صـارخة حيـاة قطاعات من سكان العاصمة : نفر من الشـيوعيين المصممين على مقاومة انتحارية فى استبسال مثالى، وطوائف من الشعب الذى اضر به الحصار والجوع والخوف، وكذلك جو الفساد الخلقى الناجم عن الحرب من سوق سوداء ومتاجرة بالأغذية والاعراض والمبادىء السياسية الى غير ذلك مما يجعل من هذه الرواية وثيقة بشعة يسجل فيهـا حسـاب تلك الحرب على نحو يهز النفس هزاً قوياً . صحيح أن هذه الوثيقة ربما لم تكن صادقة تماما من الناحيـة التاريخية ، فالمؤلف لا يخلو من الايحاء خـلال سطورها ببعض التحيز الحـزبى ، ولكنهـا من الناحية الأدبية تحفة رائعة حقا .

خوسيه ماريا خيرونيا :

ولعل من اكثـر محاولات تسـجيل تاريخ الحرب الأهلية طموحا هى محاولة **خوسيه ماريا خيرونيا** Jose Maria Giranella فى ثلاثيتـــه التى سوف نتحدث عنها ببعض التفصيـل . وخيرونيا من الشخصيـات التى اثارت كثيراً من الجدل ، وهو بغير شك ليس كاتباً رديئاً نفخته الدعاية التجارية كما قال عنه بعض النقاد ، ولكنه ليس من الامتياز بحيث يوضع فى الصف الأول من الروائيين . وقد ولد فى مدينة خيرونا (بقرب برشلونة سنة ١٩١٧) وتقلب فى مهن كثيرة متنوعة بعيدة عن ميدان الأدب ، ولما نشبت الحرب الاهلية وكان يناهز العشرين من عمره تطوع فى صفوف القوات الوطنية (قوات الجنرال فرانكو) ، فلما انتهت الحرب قرر ان يجرب حظه فى ميدان الأدب ، فنشر ديوانى شعر كان لهما حظ قليل من النجاح وفى سنة ١٩٤٦ كتب اولى رواياته « رجل Un hombre » التى نال عليها « جائزة نادال للقصة » . ويحكى لنا خيرونيا فى اعترافاته خبر هذه الرواية التى اتمها فى سبعة اسابيع ، فيقول انه كان لديه مجلد من دائرة المعارف يتضمن مادة « ايرلندا » ورأى الكاتب ان هذا الجزء يقدم اليه معلومات وافية عن طبيعة هذه البلاد وحياة اهلها ، فعكف عليه يستصفى مادته ويودعه روايته تلك التى تصورها فى جو ايرلندى . ولنا ان نتخيل بعد ذلك ما فى هذه الرواية من سطحية وزيف فى تصوير ذلك البلد الذى لم يعرفه المؤلف ولم يحتك باهله الا عن طريق دائرة المعارف . وهذا الخبر الغريب يطلعنا على الطريقـة التى كان خيرونيا « يصنع » بها قصصـــه . وعلى الرغم من انه يعترف بأن الرواية لم تجد اقبالاً من الجمهور دون ان يشفع لها ظفرها بجائزة ادبية لها قيمتهـا ، فانه عاد الى التمادى فى هذا العبث ، فاذا به يؤلف روايتـه الثانيـــة « المد La marea » (١٩٤٩) ، هذه المرة عن المانيا النازية . ويعجب المرء : ما الذى كان يدفعه الى هذا « الضرب فى حديد بارد » ؟ . . . الى الحديث عن بلد لم يزره ولو زيارة عابرة ؟ أمام عماده فى هذه الرواية فلم يكن ـ على ما يقول ـ الا تصفح ستة كتب « على الأقل » ومجموعة من المجلات الألمانية المصـورة ومحادثات مـع عدد من النـازيين اللاجئين الى اسبانيا بعد نهاية الحرب .

والواقع ان بداية مثل هذه لا تبشر بمولد روائى راسـخ القدم فى ميدانـه . ولكن فى هذا الميدان ايضا كما فى الحياة نفسها مفاجآت غريبة ، فالثلاثية التى شرع خيرونيا منذ ذلك التاريخ فى كتابتها لم تكن على ما قد يتوقع الناقد من تلك البداية السيئة ، بل كانت عملاً روائياً قد لا يقارن بأمثاله من اعمال الروائيين العظام ولكنه يسمو كثير على درجة التوسط .

واول روايات هذه الثلاثية « شجر الأرز يؤمن بالله Los cipreses creen en Dios » (١٩٥٣) بعد ثلاثة أعوام من العمل الجاد في جمع المادة التاريخية لها في باريس على حد قول المؤلف. وقد اعتمد في ذلك على ما كان يلتقطه من افواه اللاجئين السياسيين الجمهوريين في فرنسا فضلاً عما كانت ذاكرته تختزنه من تجاربه الشخصية في الحرب حينما اسهم فيها متطوعاً في صفوف الوطنيين . وهكذا اراد خيرونيا ان يكتب روايته بموضوعية وحياد ، اذ انه صور لنا احداث الحرب من وجهتي النظر المتعارضتين معاً . وقد كانت النتيجة طيبة موفقة ، واصبحت روايته تعد من اولى الروايات التي سجلت وقائع الحرب الاهلية بنزاهة وامانة بعيداً عن الاحزاب والأهواء، بل بتعبير أصح محترماً كل الاحزاب والأهواء ومتفسحاً لها صدر روايته ، والمحور الذي تدور حوله القصة هو حياة أسرة « البيار » التي تعيش في خيرونا حينما تندلع نيران الحرب . والرواية بعد ذلك مترابطة محكمة البناء ، والشخصيات تتطور تطوراً طبيعياً دون تكلف ، فقد حرص الكاتب دائماً على الا يقحم نفسه ولا يفرضها على الأحداث ولا على الاشخاص .

وتمضي بعد ذلك ثمان سنوات قبل أن يخرج المؤلف الحلقة الثانية بعنوان « مليون من الموتى Un million de muertos » (١٩٦١) ، وقد قضى الكاتب معظم هذا الوقت في جمع صبور دؤوب لاخبار الحرب من شتى المصادر ومن افواه الناس ايضاً ، ولكنه في هذه المرة كان اكثر تجرداً من كل ما يمكن أن يشتم منه دفاع او هجوم . ولكن خطر هذا التجرد عند القصاص هو الانزلاق الى السرد البارد الجاف الذي ينحدر بالرواية من الفن القصصي الى التحقيق الصحفي . وهو خطر لم يستطع خيرونيا ان يتجنبه . فقد كان الزعماء الجمهوريون مثلاً يتمتعون بشعبية كبيرة في المناطق التي حكموها من اسبانيا . هذا هو ما سجله التاريخ المنصف ، ولكن شخصيات هؤلاء الزعماء في رواية خيرونيا جاءت باهتة جامدة كانها تماثيل شمع لا تثير احتراماً ولا تستحق عطفاً . ولسنا نرد ذلك الى رغبة من المؤلف في تملق النظام الحاكم الآن في اسبانيا ، فالحق انه لم يتملقهم ولم يتزلف اليهم ، وانما الى افراطه فيما ظنه حياداً وواقعية ، فانقلب به الى التسجيل السطحي . . . الى كتابة تاريخ قصصي لا قصة تاريخية .

وتأتي بعد ذلك الحلقة الثالثة : « ثم نشب السلام Ha estallads la paz » (١٩٦٦) ، وهو تعبير موفق يعني به كل تلك المشكلات التي اعقبت انتهاء النزاع المسلح ، ولكن السلام الذي حل في ارض اسبانيا الخربة على اثر ذلك كان بما ساده من آلام وقلق اشبه ما يكون بحرب جديدة. فالكاتب يؤرخ هنا في هذه الحلقة الاخيرة من سلسلته السنوات الخمس المنقضية بين ١٩٣٩ و ١٩٤٥ : سنوات القطيعة الدولية والجوع والسوق السوداء . ومن جديد نرى هنا كيف يغرق المؤلف في زحمة الأحداث ، فيشتغل عن ابطال روايته ، ونرى شخصياتهم تذوب وتتميع حتى يكادوا يتوارون تماماً . فهذا « ماتياس البيار » آخر افراد الاسرة التي جعلها محور الثلاثية قد أصبح « بورجوازياً » بعد الحرب ، ولم يعد في شخصيته ما يثير الحماس ولا الاهتمام، وتنتهي الرواية بشكل تبدو منه ناقصة غير مقنعة. على أن الاسلوب في هذا الجزء الثالث اكثر احكاماً ورصانة مما كان في الجزأين السابقين .

والحقيقة أن عيب خيرونيا الاكبر – على كونه قصصياً قديراً بغير شك – هو سطحيته التي ضربنا عليها مثلاً بطريقته في جمع مواد رواياته . وانا اذكر انه قام برحلة سياحية في سنة ١٩٦٢ مما اعتادت تنظيمه شركات الملاحة تحت شعار « العالم في عشرين يوماً » ، ومر في هذه الجولة بمصر ، فقضى فيها يومين كتب بعدهما سلسلة تحقيقات في جريدة « ا . ب . ث A.B.C » عن مصر وحياة المصريين ومشكلة الشرق الاوسط ، ثم مر بالهند واليابان ووقف

بهونج كونج ، وكتب تحقيقات اخرى عن بلاد الشرق الاقصى من قبيل ما كتبه عن مصر . ولنا ان نتصور مدى الضحالة والسطحية فيما كتبه عن كل هذه البلاد والجراة فى اصدار احكام هى ثمرة مثل هذه الزيارات السياحية العابرة .

اجناليو اجوستى :

ولد **اجناليو اجوستى** فى احدى القرى التابعة لبرشلونة فى سنة ١٩١٣ ، وكان على ما يبدو من كتاباته الاولى رجلا واسع الثقافة يدل على ذلك كتابه التاريخى « قرن فى حياة قطلونية » (١٩٤٠) (وقطلونية هى الاقليم الذى تحتل برشلونه فيه مركز العاصمة) . وقد اشتغل بالصحافة الى جانب عمله الروائى .

واجناليو اجوستى ممن قاموا ايضا بالتاريخ للحرب الأهلية من طريق الفن الروائى ، فى سلسلة رباعية الحلقات اتخذ لها عنوان « الرماد كان فى يوم ما شجرة La ceniza fué arbol » ونشر اول اجزائها فى سنة ١٩٤٣ تحت عنوان « ماريونا ريبوى Mariona Rebull » ، وهى رواية حياها النقاد منذ ظهورها واعتبروها من خير ما صدر فى اسبانيا خلال السنوات الاخيرة ، وهو يصور لنا فيها حياة برشلونة قبل الحرب الأهلية ،برشلونة التى كانت تتحول بسرعة من بلد زراعى الى مدينة تجارية وصناعية من الطراز الاول ،بما كان يعنيه ذلك الازدهار السريع من رخاء ومن مشكلات اجتماعية واقتصادية اثارت الطبقات الفنية لها ظهورها فى انانية بورجوازية حتى انتهى الأمر الى انفجارها فى النهاية . وتاتى بعد ذلك الحلقة الثانية « الأرمل ريوس El viudo Rius » (١٩٤٤) حيث يبدأ المؤلف فى الحديث عن خواكين ريوس راس الاسرة التى ستروى فى سيرة حياتها تاريخ اسبانيا فى سنوات الحرب . وفى هذا الجزء الثانى يرسم لنا اجوستى صورة صادقة شيقة لبدء الصراع الطبقى فى برشلونة التى تزايدت ثروات اصحاب الاعمال والتجارات فيها ، ولكن على حساب بؤس الطبقات الفقيرة وشقائها ، وبهذا يدنو بنا المؤلف دون ان نشعر الى ذلك الانفجار الذى اقتربت ساعته ، ولكن دون أن تفقد شخصية ريوس التى لا تزال محور الرواية الرئيسي . وتاتى بعد ذلك الى الحلقة الثالثة : « ديسيديريو Desiderio » (١٩٥٧) حيث يتحول المحور الى ديسيديريو ابن الارمل ريوس ، فالمؤلف حريص على ان يجعل لكل احداث مجموعته قطبا تتركز حوله والا انزلق فى خطر غلبة السرد التاريخى على الفن الروائى لديه. والبطل الجديد معاصر لسنوات الجمهورية،تلك السنوات التى كانت البلاد مخلدة فيها الى الرقاد اللذيذ على فوهة بركان . واخيرا تاتى الصحوة المفاجئة فى الحلقة الرابعة والأخيرة : « ١٩ يوليه 19 de Julio » (١٩٦٦) وهذا الجزء الاخير هو الذى اختص به المؤلف احداث الحرب الأهلية نفسها .

والحقيقة ان اجوستى كان اكثر توفيقا من صاحبه خيرونيا فى حرصه على الا تفقد روايته الطويلة (التى تبلغ فى حلقاتها الاربع ١٣٠٠ صفحة) شيئا من وحدتها ، فالشخصيات التى اتخذها محاور لأجزاء مجموعته محددة ومدروسة بعناية ، وهو لا يضيعها ابدا فى غمرة الاحداث وزحمتها ، وهى نامية متطورة ، اشبه شىء بتلك الشجرة التى ضمنها عنوان المجموعة : لا تزال فى نمو متدرج بطىء حتى تهرم وتحرق وتستحيل الى رماد . ونثر اجوستى انيق عليه مسحة شعرية ولكنه دقيق موجز لا تزيّد فيه ، فضلا عن الشحنة المأساوية التى اودعها تلك الشخصيات ذات الانسانية العميقة .

•••

الاتجاهات القصصية الاسبانية بعد الحرب الأهلية :

كان جيل القصاصين الذين ولدوا بين سنتي ١٩١٠ و ١٩٢٠ هم الذين اضطلعوا بالعبء الأكبر في تجديد الفن القصصي الاسباني واجراء دماء جديدة في عروقه . وقد بدأ هؤلاء في نشر انتاجهم الذي وطد أقدامهم في هذا الميدان الأدبي فيما بين سنتي ١٩٤٠ و ١٩٥٠ . وكان هؤلاء الشباب في ذلك الوقت تتملكهم رغبة في التجديد ؛ غير انهم لم يستطيعوا ان يتحللوا من النفوذ الذي باشره عليهم الأساتذة القدماء : أساتذة جيل ٩٨ (وكان بعضهم لا يزال في أوج عظمته) والجيل التالي لهم حتى جيل ٢٧ . ثم انهم رأوا اسبانيا في عزلة عن العالم فقد كانت هذه هي سنوات القطيعة الدولية لاسبانيا وسنوات الحصار الدبلوماسي والاقتصادي الذي فرضته عليها الدول المنتصرة في الحرب العالمية الأخيرة سواء منها دول المعسكر الشيوعي أو دول الكتلة الغربية . رأوا بلادهم وقد أحاط بها هذا الستار الحديدي ، متقوقعة في حدودها الجغرافية ، فتقوقعوا هم ، وأدى بهم هذا الموقف الى تأمل أحوالهم بين الخراب الضارب أطنابه في الداخل والمقاطعة في الخارج ، فجاء انتاجهم مفعما بالتشاؤم والحزن . رأينا ذلك في روايتي خيروليا وأجوستي اللتين تحدثنا عنهما ، وسنراه بعد ذلك بصورة خاصة في روايتي **كاميلو خوسيه ثيلا** : « عائلة باسكوال دوراتي » (١٩٤٢) **وكارمن لافوريت** : « لا شيء » (١٩٤٥) .

ويلاحظ على هذا الجيل شدة ارتباطه بمشكلات بلاده الناجمة بعد الحرب الأهلية ... بعد أن « نشب السلام » على حد تعبير خيروثيا ... فرواياتهم تلح دائما على الأوضاع المترتبة على الموقف الجديد ، وقد ظل هذا الاهتمام واضحا في أعمالهم القصصية الصادرة خلال السنوات الأخيرة . فنجد **مانويل خيل** Manuel Gil السرقسطي (ولد سنة ١٩١٢) يحدثنا في روايته « القرية الجديدة Pueblonuevo » (١٩٥٩) عن تلك القرى التي تنشأ في الريف الاسباني بفضل مشاريع الاستصلاح والري الحديثة وما تخلقه من مشكلات .

هذا عن الريف ، اما مشكلات المدينة في سنوات ما بعد الحرب فقد عالجها الكاتب **داريو فرنانديث فلوريث** Dario Fernandez Florez (ولد في ١٩٠٩) في روايته « لولا ، المرآة المعتمة Lola, espejo escuyo » (١٩٥٠) التي أثارت عند نشرها ثائرة المتزمتين واعتبروها غير خلقية وخارجة على الآداب ، مع أن الرواية لا تخرج عن كونها وثيقة تسجل الفساد الخلقي بين الطبقات الغنية القادرة التي كانت تحتكر متع الحياة ولذائذها من مال وطعام وشراب ونساء في تلك السنوات السود التي كان الناس يطالبون فيها بشد الأحزمة على البطون والتي كان الخبز فيها يوزع بالبطاقات .

ونشر بعض قصاصي هذا الجيل روايات حل الحرب العالمية الثانية ، ولكن هذا الموضوع لم يثر كثيراً من الاهتمام بين أدباء اسبانيا ، فقد كانت حرباً لم تشارك فيها بلادهم . على ان الموضوع الذي نال قسطاً وافراً من اهتمامهم هو تلك المغامرة التي قام بها « الفيلق الأزرق La Division Azul » من المتطوعين الاسبان للقتال الى جوار الألمان في حملتهم على روسيا سنة ١٩٤١ . فقد عالجه مثلا **كارلوس ماريا ايديجوارس** Carlos Maria Ydigoras (ولد سنة ١٩٢٥) في روايته « بعضنا لا يزال حيا Algunos no hemos muerto » (بوينوس ايرس ١٩٥٨) التي أودعها وصفاً رائعاً مثيراً لمسرح الأحداث وتحليلاً لنفسيات هؤلاء المحاربين الذين ذهبوا لغزو روسيا حلفاء للألمان ، فاذا بأمزجتهم وعاطفيتهم وتكوينهم النفسي تجعلهم أقرب الى خصومهم الروس منهم الى حلفائهم الألمان .

وتنعكس على روايات هذا الجيل أيضاً مشكلة العصابات الجمهورية التي ظلت بعد انتهاء الحرب الأهلية تتسلل عبر جبال البرينيه من فرنسا لتقوم بأعمال التخريب في اسبانيا والتي كانت تعرف باسم « Les maquisards » . كما نرى في رواية « لهيب النار على الجبال La sierra en llamas » للكاتب **آنخل رويث ايوكر** Angel Ruiz Ayucar ، وقد قص الكاتب علينا في هذه الرواية تجربته هو ، اذ كان هو نفسه احد اولئك المتسللين ، مما جعل تصويره نابضاً بالصدق والحيوية ، وقد عالج هذا الموضوع أيضاً **اميليو روميرو** Emilio Romero (ولد سنة ١٩١٧) في روايته « السلام المستحيل La paz emieza nunca » (١٩٥٨) الحاصلة على الجائزة الأدبية « بلانيتا » .

وفي خلال هذه السنوات البائسة تنجم مشكلة أخرى من مشكلات ما بعد الحرب : هي تلك الهجرات الجماعية للفلاحين والعمال الزراعيين الاسبان ممن ضاقت بهم سبل الرزق في بلادهم الى مختلف بلدان اوربا . وما كان أكثر ما يقع هؤلاء المساكين تحت نير اولئك « النخاسين » البيض من المتعهدين او موردي « الانفار » أو صاحبات البنسيونات اليهوديات ، او يقعون فرائس لنصاب يعدهم بالعمل فيبتز منهم « تحويشة العمر » ثم يكدسهم في شاحنة ويقذف بهم الى أول مدينة اوربية تخطر بباله . وأول من عالج هذه المشكلة الانسانية هو الكاتب **رامون سوليس** Ramon Solis (ولد في ١٩٢٣) في رواية « قريباً ينبت العشب Ajena crece la hierba » (١٩٦٢) التي جعل بطلها اجيرافقيرا من قادس يخرج من قريته لكي يلتحق بذلك الجيش البائس من العمال الزراعيين الذين يستخدمهم اصحاب المزارع الفرنسية لجمع البنجر ، ويقص علينا في هذه الرواية الصدام بين عقلية هذا الفلاح الاسباني البسيط والبيئة الجديدة التي يواجهها في فرنسا .

وكان من بين كتاب هذا الجيل أيضاً من عالج مشكلة التصنيع الذي سار في اسبانيا بخطى جديرة حقاً بالاعجاب خلال السنوات الأخيرة ، ولكن عواقبه لم تكن دائماً حميدة ، والواقع أن التصنيع ليس مشكلة جديدة تماماً على الفن الروائي فقد رأينا كيف كان من أول معالجيها الكاتب الشيوعي الذي أشرنا اليه من قبل : ثيسر اركونادا (١٩٠٠ ـ ١٩٦٤) أحد أعلام الكتاب المنفيين من اسبانيا في روايته « التربينة » (١٩٣٠) . أما في سنوات ما بعد الحرب فقد كان هذا الموضوع عصب رواية لقصاص شاب (ولد سنة ١٩٣١) هو **خيسوس لويث باتشيكو** Jesus Lopez Pacheco ، وعنوان روايته « مركز الطاقة الكهربائية Central electrica » (١٩٥٨) . وهي رواية يسارية الطابع متأثرة كثيراً برواية الرائد الشيوعي لهذا اللون ، وقد ترجمت الى الروسية وحظيت باقبال كبير في الاتحاد السوفييتي . ونجد كذلك مشكلات العمال والصراع الطبقي بينهم وبين أصحاب رؤوس الأموال في رواية **ارماندو لويث ساليناس** Armando Lopez Salinas (ولد في ١٩٢٥) : « المنجم La mina » (١٩٦١) .

ومنذ سنة ١٩٥٣ حينما اعترفت هيئة الامم المتحدة باسبانيا وعقدت الولايات المتحدة حلفها العسكري معها بدأ انكسار ذلك الحصار المضروب على اسبانيا ، وبلا ذلك تدفق موجات السائحين عليها ، حتى أصبحت منذ الستينيات البلد السياحي الأول في اوروبا ، وتحولت السياحة الى مورد من الموارد الاولى للاقتصاد الاسباني ، على أن ازدهار اسبانيا ورخاءها الذي يرجع شطر كبير منه الى اولئك السياح ولا سيما الأمريكيين والألمان والاسكندنافيين لم يجدا من جانب القصصيين الاسبان ما قد ينتظر من ترحيب وحفاوة . فالقصاص ـ شأنه في ذلك شأن المصلح الاجتماعي ـ سرعان ما يفطن بحسه المرهف الى المشكلات الجديدة الناجمة عما قد

يبدو في ظاهره عاملاً من عوامل الرخاء . وكان من أول من تعرضوا لهذه المسألة **رامون نييتو** Ramon Nieto (ولد في ١٩٣٤) في روايته « **الشمس المرة** El sol amargo » (١٩٦١) حيث يرسم صورة قاتمة للآثار الضارة المترتبة على هذا الغزو الذى تتعرض له اسبانيا كل سنة من ملايين السياح . ونجد طرفا من ذلك في رواية « رامون سوليس » : « صياح الدجاجة » التى سوف نتحدث عنها بعد قليل . غير أن الذى عالج هذه المسألة بشكل بالغ العنف الى حد يقرب من الماسوشية هو **خوان جويتيسولو** Juan Goitisolo (ولد في ١٩٣٥) في روايته « الجزيرة La isla » (المكسيك ١٩٦١) حيث يقول : « ان السياحة قد حولت اسبانيا من فردوس « الحياة اللذيذة La dolce vita ... الى بلد يعيش فيه الاسبان غارقين في وحل الجنس » . وهذه بغير شك نظرة فيها كثير من المبالغة وسوء النية فضلاً عن كونها زائفة .

وهكذا نرى ان كل المشكلات التى برزت على مسرح الحياة الاسبانية في سنوات ما بعد الحرب الأهلية الى اليوم قد وجدت تجاوبا من الكتاب القصصيين في اسبانيا ، غير ان معالجة مشكلات الساعة لا تكفى لخلق أدب جيد ، وانما المهم بعد ذلك هو ما قدر هؤلاء من الصدق في حديثهم عن هذه المشكلات ؟ وهل استطاعوا ان يقدموا عملاً فنياً يرتفع بهم الى مكان بارز في الأدب الانسانى العالمى ؟

أما آراء النقاد في اسبانيا فانها تختلف وتتفاوت تفاوتا شديدا . فمنهم من يعتقدون أن من بين الأجيال الجديدة من القصاصين الاسبان شخصيات ليست أدنى طبقة من أساتذة جيل ٩٨ ، وان النهضة التى يعيشها الأدب الاسبانى المعاصر بفضلهم قد حولت هذه الفترة الى « عصر ذهبى » حقيقى لا يقل خصبا وقيمة عن ذلك العصر الذهبى الغابر الموافق للقرن السابع عشر : عصر سرفانتيس ولوبى دى فيجا وكيفيدو وكالديرون . ولكن من هؤلاء النقاد أيضا من يستهينون بالقيمة الفنية والجمالية للأدب القصصى الذى صدر بعد الحرب الأهلية ويعتبرونه أدنى مستوى من أدب الأجيال السابقة . والحكم العادل يقضى بالتوسط بين الرأيين ، فضلاً عن أن البعد الزمنى عن هذا الجيل المعاصر وهو في ابان انتاجه ولا يزال معرضا للنمو والتطور ليس كافيا الآن لكى نصدر عليه حكماً موضوعيا بمأمن من مظنة الزلل . غير أن الذى لا شك فيه هو أن من بين القصاصين الشباب في اسبانيا اليوم عددا لا بأس به قد اكتملت لهم المقدرة القصصية ولا نستبعد أن تخرج من بينهم شخصيات يمكن أن ترث بجدارة مكان الأساتذة السابقين .

كذلك هناك تهمة توجه الى الأجيال الحديثة من القصاصين الاسبان ، وهى ارتباطهم السياسى بالنظام القائم – نظام الجنرال فرانكو ، وهى تهمة طالما رددها كارهو هذا النظام في البلاد الاوربية والأمريكية ، وأعان على ترسيخها في الأذهان المنفيون الاسبان أنفسهم لأسباب سياسية لا تخفى . واذا كان حقاً أن السنوات التى أعقبت نهاية الحرب كانت سنوات رقابة صارمة على حرية التعبير فان من الحق أيضاً أن هذه الرقابة قد خففت على نحو تدريجى مطرد . وقد بدأ هذا « الانفتاح المتحرر » منذ منتصف الخمسينيات ، ثم تزايد في العقد التالى بصورة ملحوظة ، وهو لا يزال مستمرا حتى الآن ، كذلك من الحق أن نقول ان نظام فرانكو لم يكن من الديكتاتورية والاستبداد وكبت الحريات بحيث صورت الدعاية السياسية سواء في بلاد الكتلة الشرقية أو في بلاد ما يسمى نفسه بـ « العالم الحر » – وهو عالم أقل « حرية » بكثير مما يدعى ، وان مساوىء هذا النظام لم تكن أكثر ولا أفظع من مساوىء نظم كثيرة تتمسح بالحرية وتتباكى على الديمقراطية .

ولهذا فاننا لم نر في اسبانيا الفرانكية أديبا يرفعه النظام الحاكم الى قمة التعظيم حتى يهيمن على الجو الأدبى كما فعلت ألمانيا النازية **بجيرهارت هاوبتمان** Garhart Hauptmann (ت ١٩٤٦)

او ايطاليا الفاشية **بجابريلي دانونزيو** Gabriele D'Annunzio ، ونحن نعرف كثيراً من الادباء والمفكرين انضموا بمحض اختيارهم الى قوات فرانكو وارتبطوا بنظامه عن ايمان وعقيدة ـ وهو شيء لا نستطيع ان ننكره عليهم كما لا ننكر على الجمهوريين المخلصين معارضتهم لهذا النظام ، ثم تفاوتت بعد ذلك وعلى مر الزمن مواقفهم ، فبعضهم ظلوا على اخلاصهم وولائهم للنظام ، وبعضهم الآخر اخذوا يبتعدون شيئاً فشيئاً عن ايديولوجية الدولة الرسمية متحولين الى الحياد او حتى الى المعارضة الصريحة ، دون ان يلحقهم اضطهاد او عقاب . اما القصاصون فقد كانوا في الغالب ابعد عن التلبس بتبعية الحكام ، وحتى الذين حاولوا منهم استخدام فنهم القصصي للوصول الى منصب او جاه عن طريق تملق السلطان فانهم سرعان ما سقطوا من اعين زملائهم في الوسط الادبي ، وفقدوا ثقة جمهور القراء .

• • •

العودة الى الواقعية :

لعل اهم ما يميز الفن القصصي المعاصر في اسبانيا هو عودته الى الواقعية ، وان كانت واقعية الكتاب المعاصرين تختلف كثيراً عن الواقعية الطبيعية التي سادت في اواخر القرن التاسع عشر واوائل العشرين ، هي ليست واقعية جالدوس ولا بيوباروخا ، وانما واقعية جديدة تتباين اشكالها وتتفاوت درجات الوانها بين كاتب وآخر . والحقيقة ان الادب الاسباني منذ مولده حتى اليوم لم يخل من نزعة واقعية ... من خيط يربطه دائماً بالحياة ويثبت قدمه على ارض الحقيقة . حتى الخيال الذي لا بد من قدر منه في كل عمل فني لم يكن ابداً في الادب الاسباني خيالاً مجرداً ، بل كان دائماً ممتزجاً بالحقيقة متخذاً منها نقطة البدء . ولهذا فقد كانت اسبانيا ـ اذا تحدثنا عن الوان اخرى من الفن ـ بلد مثالين ومصورين ، ولكنها لم تكن بلد موسيقيين ، اذ ان الموسيقى هي اكثر الوان الفن تجريداً ، بينما التصوير والنحت لا بد لتعبيرهما الفني من ارتباط بـ « المادة » ... بالمادة التي يتشكلان فيها . اما في الادب فلا تظن الاسبان قادرين ابداً على ان يوغلوا في تجريده كما يمكن لغيرهم من الاوربيين . فتكوين الروح الاسبانية تحول بينهم وبين التجريد الخالص . ومن هنا فاننا نظن الرواية الاسبانية قادرة على تجزئة الحقيقة وتفتيتها على النحو الذي نراه فيما يسمى في فرنسا بـ « الرواية الجديدة Le nouveau roman » ، مثلما نجد في رواية **كلود سيمون** Claude Simon : « قصة Historie » (١٩٦٧) حيث يتبعثر نظام الاشياء وتختلط خطوط المنظور وتنعدم حدود الزمن .

ولهذا فاننا نجد على طول تاريخ الادب الاسباني مع تعدد المذاهب ، وتعاقب الاتجاهات الفنية والجمالية عودة من وقت لآخر الى هذه الواقعية التي كتبت على ادب اسبانيا كالقدر المحتوم . وهذا في راينا هو الذي ادى الى ما اشرنا اليه من قبل من النجاح القليل الذي اصابه الروائيون المنتمون الى جيل ٢٧ ممن كانوا واقعيين تحت تاثير نظريات الفن المجرد الخالص منذ ان اعرضوا عن الواقعية وحاولوا كتابة روايات « عقلانية » او فنية خالصة .

على ان تعدد اشكال الواقعية الجديدة واختلاف الوانها في ادب السنوات الاخيرة في اسبانيا يجعل من العسير اخضاعها لقواعد منضبطة تقوم الدراسة على اساسها ، وعلى كل حال فان هناك اتجاهات بارزة في داخل هذه الواقعية الجديدة سنحاول ان نصنف على اساسها بعض اعلام الفن القصصي المعاصر في اسبانيا تصنيفاً تقريبياً ، دون ان يمنع ذلك اجتماع نزعتين مما سنذكر في كاتب واحد . فالسمة المميزة لهؤلاء الكتاب هي الغنى والتنوع ، ثم ان الكثيرين منهم لم يثبتوا بعد على اسلوب واحد ، بل هم في تطور متحرك لا نستطيع ان نتنبأ بما سينتهي اليه .

الواقعية التاريخية :

ونعنى بها محاولة بعض الكتاب استخدام الفن القصصى مع التزام الواقعية ، استعادة الأحداث الواقعة فى تاريخ اسبانيا القريب منهم ، واهم هذه الأحداث واكبرها هو الحرب الأهلية . وقد سبق ان ضربنا امثلة على من عالجوا هذا الموضوع من الكتاب المعاصرين ، مما لا نحتاج معه الى تفصيل الكلام عنه هنا . ولكن الذى نلاحظه هو أن واقعية هؤلاء الكتاب تبدو واضحة فى كل اتجاههم وان اختلفت زوايا النظر الى الحرب الأهلية باختلاف المبادىء السياسية لكل كاتب وباختلاف مزاجه وشخصيته وتكوينه ، ولكن الذى يجمع بينهم هو ان كل قصاص قدم لنا ما يرى انه الصورة الحقيقية لأحداث الحرب . ولم يخل الكثيرون منهم – سواء من جانب الجمهوريين او الوطنيين – من محاولة الكتابة بطريقة اقرب ماتكون الى الموضوعية والحياد .

الواقعية الساخرة :

كاميلو ثيلا :

ليست الواقعية الساخرة شيئاً جديدا فى الأدب ولا فى الأدب الاسبانى بوجه خاص ، ولكن بعض كتاب الرواية فى اسبانيا المعاصرة وصلوا بها الى حد من التجسيم والتهويل جعل هذا النوع يتميز ويصبح رقعة صارخة اللون فى « جغرافية » الفن القصصى المعاصر فى اسبانيا خلال السنوات الأخيرة .

وربما كان ابرز ممثلي هذا اللون هو كاميلوخوسيه ثيلا Camilo José (ولد سنة ١٩١٦ فى بلدة بادرون من اقليم جليقية) ، وهو كاتب سعيد الحظ بغير شك ، فقد قفز الى الصف الأول من كتاب الرواية فى اسبانيا باول انتاج له : « اسرة باسكوال دوارتى La familia de Pascual Duarte » (١٩٤٢) وكان انئذ فى السادسة والعشرين من عمره . فقد كان لهذه الرواية وقع كبير ونجاح هائل بين الجماهير حتى ان عدد طبعاتها خلال السنوات الثلاثين الأخيرة بلغ نحو ستين طبعة ، كما انها ترجمت الى عدد كبير من اللغات الأجنبية .

وباسكوال دوارتى بطل الرواية شخصية منتزعة من احدى القرى الضئيلة الفقيرة فى اقليم يعتبر من افقر اقاليم اسبانيا واكثرها تخلفاً هو الذى عرفه العرب الأندلسيون باسم « المفازة » ودعاه الاسبان باسم Extremadura اى المنطقة النائية المتطرفة (فى غرب اسبانيا المتاخم للبرتغال) . وهو يروى علينا (اذ القصة محكية بضمير المتكلم) سيرة حياته البائسة ومغامراته وتقلب الأحوال به فى اسلوب تسوده السخرية المرة القاسية والمبالغات التى جعلت النقاد يعدون اهم مميزات هذه الرواية ما دعوه بـ « التهويل المفزع Tremendismo » . غير ان هذا التهويل الذى تختل فيه النسب بين الأبعاد والأحجام – وهو ما رأينا له سابقة فى روايات فاى انكلان الجليقى ايضاً ومسرحه – لم يخل شخصيته باسكوال دوارتى من انسانية عميقة رهيبة فى الوقت نفسه .

وكثيرا ما تساءل النقاد الذين فاجأتهم هذه الرواية عما كان يرمى اليه كاميلو ثيلا من نشر هذه القصة : الافزاع ؟ او العودة الى تقليد قديم فى الفن القصصى الاسبانى القديم هو الرواية « البيكارسكية » . . . رواية الشطارة والشطار ؟ او خلق بطل فوضوى يسخر من المجتمع المنتمى الى عرفه وقواعده الخلقية المتوارثة وتقسيماته الطبقية التى تحولت الى نظام مقدس لا ينبغى المساس بنواميسه ؟

والى هذه الناحية الاخيرة فطن بعض النقاد ، غير ان فهمهم كان سـلبيا جعلهم ينقمون على الرواية وصاحبها الذى لم يفعل شيئا أكثر من انه « قدم لنا ـ فى نظرهم ـ وجبة ثقيلة من العنف والجرائم السوقية المتوحشة باسم الواقعية » . وعجب هذا الناقد من تلك المرتبة التى ارتفع اليها مؤلف رواية من هذا القبيل « لم تكن لتصلح الا للنشر حلقات فى مجلة رخيصة من مجلات الجرائم المتخصصة فى نشر ما يرتكبه اولئك الشواذ المنحرفون الذين يعانون اختلالا فى قوى العقل او مرضا من الامراض النفسية المزمنة » (٥١) . وقد احتج المنددون بمؤلفنا بان بطل روايته ـ على عكس ابطال الرواية البيكارسكية القديمة ـ ليس بطلا ايجابيا يحاول تغيير ما يراه من فساد فى مجتمعه طموحا الى مجتمع افضل او محاولا تقديم تبرير خلقى لأعماله ، بل هو قوة الهدم العمياء التى تخرب دون سبب ولا هدف .

غير انه فات هؤلاء النقاد ان الكاتب ليس مطالبا بمثل هذا التبرير الخلقى الذى كثيرا ما تلجىء المؤلف اليه احكام الرقابة او مسايرة العرف المحترم بين المجتمعات « الطيبة » . فالذى قصد اليه المؤلف بالذات على لسان باسكوال دوارتى هو السخرية الجارحة من هذا المجتمع البورجوازى ومن بنائه الاجتماعى والاقتصادى ومن طبقاته المحددة التى لا تسمح بكسر اطاراته ولا المساس « بمقدساته » . . . هذا المجتمع الذى استراح اليه الناس فى اسبانيا حتى بعد نكبتها الكبرى فى ١٨٩٨ والذى كان عليه ان يؤدى بالبلاد الى نكبة اخرى اشد وافظع هى الحرب الأهلية سنة ١٩٣٦ . (ولا ننس أن الكاتب يجرى احداث قصته فى سنة ١٩٢٢) .

المؤلف يريد ان يسخر بمجتمعه ويحتج على اوضاعه فى اسلوب رمزى ربما الجاه اليه ما كان يسود اسبانيا ابان نشر الرواية من قوانين الرقابة الصارمة ، ولعل خير ما يمثل لنا هذه الرمزية ذلك المشهد الفظيع الذى يقص فيه باسكوال دوارتى علينا قتله لامه ، وكانه يرمز بذلك الى قتل مواطنيه لوطنهم ، وهى جريمة لا يمكن ان تؤدى الا الى مزيد من الجرائم ، وينتهى دوارتى الى السجن ، ولكنه لا يكاد يخرج حتى يرتكب جناية اخرى يدفع ثمنها هذه المرة من دمه وحياته . وهكذا تكتمل دائرة الدم ويلتقى طرفاها .

الذى اراد ثيلا ان يقوله على لسان بطله الفوضوى الدموى ـ ولا ننس انه يكتب فى سنة ١٩٤٢ ـ هو ان كل شىء باق على حاله . لقد كان باسكوال دوارتى ثائرا على اوضاع مجتمع ظالم فاقبل يسفك الدماء ، ويسخر بالمقدسات ، ولكن المجتمع انتصر عليه فى النهاية فاوقع به انتقامه . وهكذا كان حال اسبانيا : انفجرت فيها ازماتها الاجتماعية والاقتصادية وانساقت فى تيار حرب اهلية مدمرة ، ولكن الام انتهى كل ذلك ؟ الى انتصار القيم الوضعية السابقة . . . الى التنظيم الطبقى القديم . . . الى ذلك الوضع الذى ضحت البلاد بمليون من الشهداء فى سبيل تغييره . . . فاذا به يعود الى ما كان عليه ، وكان شيئا لم يحدث ! . . .

رواية باسكوال دوارتى صرخة عنيفة ضد اتجاه الحياة فى اسبانيا مرة اخرى الى البورجوازية التى تنتصب على قمة هرمها ارستقراطية مميزة . . . صرخة ضد ما كان اورتيجا جاسيت قد دعاه « الصفوة المنتخبة » : الضمان الوحيد ضـد تمرد الجماهير » ـ هذا التعبير الذى اتخذه فيلسوف الاقليات المستنيرة عنوانا لاحسن كتبه ـ . باسكوال دوارتى هو ذلك المتمرد الذى

---

(٥١) هذا هو حكم الناقد خوان لويس البرج فى كتابه « الرواية الاسبانية فى الساعة الحاضرة » :
Juan Luis Albory: Hora actual de la novela espanola, Vol. I, Madrid, 1958, pp. 87-88.

لا يرى بأساً في العودة الى الهمجية البدائية لكي يحطم تلك « الصفوة المنتخبة » التي بشر بها اورتيجا ورأى فيها طريق الخلاص والتي قدر لها الانتصار في اسبانيا ، ولايهمنا هنا ما اذا كانت هي نفسها التي كان اورتيجا يعنيها بحديثه أم غيرها .

باسكوال دوارتي بطل « وجودي » بمفهوم خاص : فردود فعله ضد كل ما يعترض سبيله نابعة من غريزة حبه للبقاء ، غريزة تجعله هو وحده مركز عالمه ومحور وجوده ، وان كان ذلك مرتبطاً بعقدة أو مركب نقص يبدأ منذ ولادته التي تحيط بها الريب . وسيطرة حب الحياة عليه تجعله أشبه بوحش حصر في قفص ؛ فهو « يعيش » كل ما يمتد اليه دون ان يبالي أيان وقعت براثنه ، ولهذا فهو لا يطرح على نفسه ابداً أي مشكلة خلقية ، ولا يحاول التمييز بين الخير والشر أو على ما اصطلح المجتمع ان يسميه خيراً وشراً . المهم عنده هو أن يعيش ، كما يستطيع العيش ذئب بين الذئاب . هو أناني كامل لا يعرف إلا ذاته ولهذا فهو يتمرد على السيد الغني (رمز السلطة) وعلى البائسين من أمثاله (رمز الشعب) على حد سواء .

وشيء آخر يستحق التنويه في نثر كاميلوثيلا هو عنايته الشديدة بالصياغة والاسلوب على الرغم مما يبدو لأول وهلة في « باسكوال دوارتي » من عفوية وبساطة . وهذه العناية بالاسلوب وانتقاء الكلمات هي التي تفقد كتابته كثيراً من قابليتها للترجمة ، هذا مع اننا نعترف بانه اكثر القصاصين الاسبان في الوقت الحاضر شعبية وتجاوزاً لحدود القراءة بالاسبانية (٥٢) .

الواقعية الاستبطانية :

ونعني بها هذه الواقعية التي لا تجعل همها وصف المجتمع الذي تضطرب فيه شخصيات الرواية وانما في استبطان اغوار النفس الانسانية في اطار ما يحيط بها من اشخاص وملابسات . وقد كان هذا أحد الاتجاهات التي تميز بها بعض القصاصين المعاصرين ممن اهتموا بتصوير الحياة الداخلية لنفسيات أشخاص رواياتهم .

كارمن لافوريت :

ولعل أول شخصية تمثل لنا الى حد بعيد هذا الاتجاه هي الكاتبة **كارمن لافوريت** Carmen Laforet بروايتها « لا شيء Nada » التي أصدرتها سنة ١٩٤٥ واصبحت تعد فاتحة لمرحلة جديدة في تاريخ الرواية الاسبانية المعاصرة .

ولدت كارمن لافوريت سنة ١٩٢١ في برشلونة ، ولكنها انتقلت مع اسرتها بعد سنتين الى « لاس بالماس » في جزر كناريا . وقضت هناك صباها وسنوات تعليمها الاولى ، ثم عادت الى برشلونة وهي في الثامنة عشرة لكي تكمل دراستها الجامعية في مسقط راسها ، وكانت

---

(٥٢) عن ثيلا اعدت في خارج اسبانيا بعض رسائل الدكتوراه ونشرت مثل رسالة بول ايلي :
Paul Elie: The Novels of Camilo José Cela, 1959.

وكتاب اولجا بريفالنسكي عن فلسفة ثيلا الجمالية :
Olga Prjevalinsky: El sistema estético de Cela, Madrid, 1960.

ومن الكتب التي افردت حديثاً لدراسته :
Alonso Zamora Yicente: Camilo J. Cela, Madrid, 1963.

وراجع عنه كذلك كتاب بالبوينا برات ٢/٨٠٠ – ٨٠٥ ، وايجليسياس لاجونا ٢٢٢ – ٢٢١ .

سنوات هذه الدراسة هي التي اوحت اليهـا بعملها الروائي الاول « لا شيء » الذي استحقت عليه جائزة « نادال » سنة ١٩٤٥ .

وفي الرواية ملامح كثيرة من السيرة الذاتية للمؤلفة ، وان كانت هي نفسها قد امرت على نفي هذه الملامح الا من كونها قد سكنت في احدى شقق شارع « اريباو » الذي عاشت فيه ايضا بطلة روايتها . وقد يكون ذلك صحيحا ، الا اننا نحس في كثير من الاحيان ان القصص التي توردها المؤلفة حول حياة برشلونة ومجتمع عائلاتها المتوسطة والخيط الذي يربط اطراف الرواية ، كل ذلك لا بد أن يكون فيه الكثير من التجارب الذاتية . وحرارة السرد وواقعيته لا تكذبان هذا الاحساس .

فالرواية تقص علينا قدوم « اندريا » تلك الفتاة الذكية الخجول من جزر كناريا الى برشلونة لكي تلتحق بجامعتها ، وقد رتب ابواها من قبل مسالة سكناها في بيت تقيم فيه جدتها واخوالها في شارع اريباو . وتصل اندريا بعد سفر مجهد طويل الى هذا البيت لتساكن اقاربها الذين سيتكفلون بامرها خلال سني دراستها . وتمضي الرواية بعد ذلك في وصف تجربة حياتها في هذا البيت ودراستها في الجامعة ، وفي مجتمع برشلونة بوجه عام . وهي صورة تقبض النفس بما فيها من تصوير لطباع هؤلاء الاقارب الذين كتب على الفتاة الصغيرة أن تعايشهم ، فهم جشعون انانيون لا يابهون لرابطة الاخوة بينهم اذا تضاربت مصالحهم ، وزوجاتهم لسن خيرا منهم ، فهن دائما في شجار ونزاع لا ينتهي . اما بيئة برشلونة التي عرفتها البطلة من كثب فهي صورة لمجتمع مريض لا يقل شرا ولا انانية من مجتمعها العائلي الصغير . والانطباع الذي تولده هذه الحياة الجديدة في نفس الطالبة الجامعية ليس الا التقزز الذي يصل الى حد الغثيان من كل ما يحيط بها ... فحياتها في البيت وفي البيئة البرشلونية التي تضاعف منها خبرة الفساد والعفن انما هي في النهاية « لا شيء » ... عدم كامل !

وفي الرواية مشابه كثيرة من رواية « اسرة باسكوال دوارتي » ، فهي مثلها تتميز بذلك « التهويل المفزع » في رسم شخصيات يغلب عليها الهوس والاختلال ، واجواء تطبع في النفس شعورا بالاشمئزاز والنفور ، ومشاهد تبرز فيها الالوان القاتمة . صحيح ان المبالغة في تصوير البشاعة لا تصل عند كارمن لافوريت قوتها في رواية ثيلا ، ولكن عرق الحزن المكبوت نابض في رواية الكاتبة البرشلونية على نحو لا تخفف من جوه القابض رنة السخرية المستهترة التي تشيع في سيرة باسكوال دوارتي ... هو حزن متشائم مصمت لا نكاد نرى فيه بارقة امل ولا ترف عليه ابتسامة الا في نهاية الرواية حينما يفيض الكيل باندريا فتقرر مغادرة بيت اقاربها ، وحينما تتنسم هواء الشارع تتنفس الصعداء كما لو كانت قد افاقت من كابوس مزعج او قذف بها ملاك رحيم من اغوار الجحيم ! ...

والرواية محكمة البناء ، وقد عرفت المؤلفة كيف تجتذب اهتمام القارىء على طول صفحاتها ، وجملها تؤدي المعنى دائما بطريق مباشر دون تانق الاسلوب ولكن في احكام ودقة ، كما ان رسم الشخصيات ودقائق نوازعها النفسية غاية في الاتقان . وهي تعرف كيف تزاوج بين النظرة الموضوعية الى مايحيط بها والنظرة الذاتية التي تغوص بها الى اعماق نفسها محاولة استكشاف احاسيسها في صراحة وصدق حتى كانها تعكس لنا روحها في مرآة صافية .

والحقيقة ان النجاح الذي لقيته رواية « لا شيء » ما زال امرا يدعو الى التساؤل والنظر لقد فسره بعض النقاد بانها كانت تمثل « واقعية الارواح » في مقابلة « واقعية الاشياء » التي رايناها عند كاميلوثيلا . وهي نظرة صائبة بغير شك ، ولكن الرواية الى جانب ذلك صرخة احتجاج

لجيل هذه المؤلفة على مجتمع ما بعد الحرب الأهلية . وقد زاد في قيمة هذه الصرخة انها كانت صادرة عن امرأة ، فالواقع أن الرواية تفيض بالانثوية ولا سيما في نظرتها ـ او نظرة بطلتها ، فالأمران سواء ـ الى الأشياء والاشخاص ، وفي الشعور العميق بخيبة الأمل ومرارة الوحدة وقلة جدوى الحياة .

ومن هنا ربط مؤرخ الأدب الاسباني **بالبوينا برات** بينها وبين الفلسفة الوجودية ، وان كان يشك في كون المؤلفة قرأت لجان بول سارتر او لسيمون دى بوفوار . ولكن مفهوم القصاصة الاسبانية من العالم يتفق مع مفهوم الكاتبين الوجوديين الفرنسيين : عالم مريض ومجتمع منتن يورث الغثيان والتقزز . على ان الناقد **ايجليسياس لاجونا** يرى في هذا الرأى مبالغة كبيرة ، فهو ينكر ان يكون للرواية مثل هذا العمق الفلسفي ، ويقول ان المسحة الوجودية التى لاحقها بالبوينا عليها سطحية ظاهرية ، فاندريا التى تصورها لنا ليست الا فتاة بورجوازية منطوية على نفسها ، عاطفية ، قليلة الثقة في نفسها ، فهى تهرب من المجتمع وتتجنب الاحتكاك بالناس ، ولكنها في النهاية انثى متعطشة الى الحب (٥٢) .

كاستيو بوتشي :

وترى كذلك مثل هذه الواقعية في مؤلف من اكثر كتاب جيله اثارة للاهتمام في اسبانيا المعاصرة ، هو خوسيه لويس كاستيو بوتشي José Luis Castillo Puche . وقد ولد هذا الكاتب سنة ١٩١٩ في بلدة يكة (حيث قضى طفولته وصباه الكاتب المشهور أورين الذى اسلفنا الحديث عنه) ، واشتغل بالصحافة فاصبح اليوم من اعلامها البارزين ، وسمح له هذا العمل بالتنقل الكثير ، فزار الكونغو وتركيا وجابه القارة الامريكية مندوبا خاصا لبعض الصحف ، وهو الآن يعمل مراسلا في الولايات المتحدة لاحدى الصحف الكبرى في مدريد . وكان من ثمرة هذه السياحات الكثيرة مجموعات قيمة من التحقيقات الصحفية مثل كتابه « امريكا من ادناها الى اقصاها » .

وكان كاستيو بوتشي الى جانب عمله في الصحافة قصاصا اخلص لفنه واوفر مايه ، حتى ان بعض النقاد اعتبره أصدق كتاب جيله . ولسنا نريد ان نسلم بهذا الحكم ، ولكن الذى لا شك فيه هو انه ممن يقفون اليوم في الصف الأول من الكتاب الروائيين في اسبانيا . وفي كل انتاجه الروائي نلاحظ هذا الاتجاه الى استبطان دخائل النفوس ومعارجها الخفية .

فمن رواياته الاولى التى تمثل هذا الاتجاه في اطار من الواقعية « بلا طريق Sin camino » (نشرت اولا في بوينوس ايرس سنة ١٩٥٦ ثم في مدريد سنة ١٩٦٣) وهى رواية فيها كثير من ملامح السيرة الذاتية ، فنحن نعرف ان المؤلف كان قد اتجه في شبابه المبكر الى الانخراط في سلك رجال الدين ، ولكنه اكتشف انه لم يخلق لحياة الرهبنة ، فترك المسوح ، وانطلق الى دنيا الله العريضة . والمشكلة التى يعرضها علينا كاستيو بوتشي في رواية « بلا طريق » تبدو كما لو كانت مشكلته هو خلال ازمة تردده بين الكنيسة والحياة . فالبطل مثله يستعد لانتهاج طريق الرهبنة ، ولكن سلسلة من الاحداث فضلا عن شخصيته المتمردة التى لا تقنع بالايمان الساذج العامى تدفعه الى تغيير مجرى حياته . وليس في الرواية عقدة فكرية او فلسفية لاهوتية ، وانما

(٥٢) عن كارمن لافوريت انظر كتاب بالبوينا برات ٢/٨٠٦ ـ ٨١٠ وايجليسياس لاجونا ٢٦٢ ـ ٢٦٨ .

مهارة الكاتب تتجلى في محاولة بطله الوصول الى قرارة نفسه لكي يكتشف ما اذا كان لديه استعداد حقيقي صادق لحياة الترهب والعبادة ام لا . فالرواية اذن ليست رواية دينية ولا فيها تشريح الكاثوليكية كما تجد في بعض روايات جراهام جرين مثلا ، وانما هي تحليل لمشكلة هؤلاء الشباب الذين تدفع بهم عوامل خارجة عن ارادتهم الى سلوك طريق الرهبنة دون استعداد فطري ولا اقتناع ذاتي .

وفي رواية « المنتقم El vengador » ، ١٩٥٦ ، لكاسيو بوتشي نرى ازمة اخرى من ازمات الضمير ، وان كانت في ميدان آخر مختلف ، فنحن نرى المؤلف هنا بعد صفحات تمهيدية رائعة في وصف ذكريات صباه عن الحرب الاهلية واهوالها يقدم لنا شخصية هذا « المنتقم » : انه جندي خاض الحرب مع قوات الوطنيين وتردد في جبهات القتال بعيدا عن بلده « ايكولا Hécula » ، وهو رمز يشف عن بلد المؤلف نفسه : يكلا Yecla) ، ثم هو يعود الآن بعد نهاية الحرب لينتقم من قتلة اسرته ، فقد كانت بلدته آنذاك في المنطقة التي حكمها الشيوعيون ، وحينما يستقر الجندي العائد في مدينته مصمما على ان يأخذ بثأره يفاجأ بأن هؤلاء الذين يتهمهم بقتل اسرته قد تحولوا الى قوم متدينين صالحين . فماذا يكون موقف هذا « المنتقم » المتعطش لدماء غرمائه وقاتلي اهله ؟ من جديد نرى انفسنا ازاء مشكلة دينية خلقية . . . ازمة ضمير هذا الجندي الموزع بين عصبيته لاسرته وحميته لمن قتل من اهله بغيا وعدوانا وبين الاقدام على الايقاع بمن قد يكونون اذنبوا من قبل ولكنهم الآن من الصلاح بحيث لا يرى لنفسه عليهم سبيلا . ولكن مسألة مصرع اسرته كذلك ليست واضحة تمام الوضوح ، فهو يتقصى الحقيقة ويجمع خيوط الماضي ، واخيرا يكتشف ان اهله واخوته الذين كان يظنهم ضحايا بريئة لم يكونوا خيرا من خصومه ، فقد كانت لهم ايضا جناياتهم وجرائمهم قبل أن تأتيهم مصارعهم . وحينئذ يومض في نفس جندينا الذي قدم للأخذ بالثأر شعاع من الرحمة والغفران فيستقر عزمه على نسيان كل شيء .

الرواية اذن معالجة لمشكلة الاخذ بالثأر . . . احدى المشكلات المتخلفة من الحرب الاهلية ، وهي قبل كل شيء تحليل رائع لنفسية هذا الجندي وحياته الباطنة وتوزع ضميره بين الانتقام والمغفرة . وقد وفق المؤلف في رسم هذه النفسية المعقدة التي تضاربت فيها تيارات متشابكة ، وعرف كيف يتطور بها ويسمو مانحا اياها ابعادا ماساوية هائلة . وهي في النهاية درس خلقي يوحي به المؤلف في رفق وبغير مبالغة بحيث لا يخرج ببطله عن حدود الانسانية . . . درس في المغفرة وما تسكبه في النفس من امن وسكينة : « من كان منكم بلا خطيئة فليرمها بحجر ! » . ويتسم اسلوب الرواية بالايقاع البطيء والاستطراد في رسم متأن دقيق لصور من حياة البلدة الصغيرة . على ان هذا الايقاع البطيء كان مما تميز به كتاب هذه المنطقة من شرق اسبانيا ، رأيناه من قبل عند « أثورين » ثم كذلك في نثر جابرييل ميرو . وقد كان كاسيو بوتشي شديد الاعجاب بهذين الكاتبين وقد اعترف بتأثره العميق بهما .

ونأتي اخيرا الى رواية من آخر النتاج هذا القصاص ، هي « خط عرض ٤٠ Paralelo 40 » (١٩٦٨) حيث نرى المؤلف يعرض علينا من جديد احدى هذه الأزمات التي يصطدم بها الضمير الانساني والتي يمكن ان ترتفع بشخصية بسيطة بدائية الى درجة عالية من السمو والتعقيد .

البطل هنا « خينارو Genaro » بناء فقير ، ومسرح الرواية هو « كوريا » ولكنه لا يعني كما يدل عليه ظاهر اللفظ ، اذ ان احداث الرواية لاتخرج من مدريد ، وانما هو يقصد ذلك الحي الذي يقيم فيه الجنود والضباط الامريكيون الذين يعملون في القاعدة العسكرية القائمة في احدى ضواحي مدريد ، (وهي احدى القواعد التي انشئت على اثر المحالفة العسكرية بين اسبانيا والولايات المتحدة سنة ١٩٥٣) ، وذلك ان اهل مدريد يطلقون في سخرية على هذا الحي الامريكي اسم « كوريا » . و « خينارو » البناء المسكين يكسب لقمة عيشه من فضول ما يقذف به اليه السادة الأمريكيون الذين دخلوا اسبانيا باسم التحالف دخول الفاتحين الغزاة ، ولهذا فانه يكن لهم كراهية شديدة حملته على ان ينضم الى الحزب الشيوعي المحظور في اسبانيا . غير ان هذا لا يمنعه من ان يستمر في خدمته للجنود الامريكيين ، اذ انه ــ على حد قوله هو ــ مثل اولئك البغايا اللاتي يعرضن اجسادهن عليهم وهن يضمرن لهم اعمق البغض .

غير ان البناء الشيوعي يتعرف على توماس الزنجي الأمريكي وتنعقد بين الرجلين صداقة تبدأ بعلاقة مصلحة ومنافع ولكنها لا تلبث ان تنتهي الى مودة وطيدة خالصة ، وان كانت لا تؤثر في اخلاص خينارو لمبادىء حزبه الشيوعي الذي ينظر في قلق وريبة الى هذه الصداقة بين احد رجاله وجندي من جنود « الاحتلال الأمريكي » . واخيرا يتلقى خينارو امرا باغتيال صديقه الأسود ، وهنا تبدو تلك الازمة التي تقلق ضميره : كيف يوفق بين تعليمات حزبه وبين هذا الحب الأخوي الذي انعقد بينه وبين صاحبه الزنجي ؟ فهو يتهرب اولا من تنفيذ الأوامر الصادرة اليه ويعمل على ان تسند المهمة الثقيلة الى احد زملائه . ويزيد في عذابه وقلق ضميره ما يعرفه من وقوع توماس في حب فتاة اسبانية ومن عزمه على الزواج منها . وذلك ان خينارو كان قد اصبح موضع ثقة الجندي الأمريكي الذي يفضي اليه باسراره وآماله وآلامه . ويظل خينارو كذلك في عذاب تردده حتى ينتهي به الأمر الى خيانة تعليمات الحزب وتهيئة طريق الفرار والنجاة لصديقه مضحيا بنفسه في سبيل تلك الصداقة .

والرواية كسابقتها لا تخلو من درس خلقي ، فهي تفنن بالتضامن الانساني الذي يسمو على الحواجز الاجتماعية والفوارق العنصرية والمبادىء السياسية . ولكن المؤلف كان حريصا على ان يودع آراءه في الرواية بتقتين حذر حتى لا تتحول الى ما يشبه الموعظة . هي رواية فكرية المضمون عاطفية المحور ولكنها تدور في اطار واقعي خالص لا يخلو من الصراحة الخشنة الجارحة ، فقد وفق الكاتب في تصوير هذه « المستعمرة » الامريكية في حي « كوريا » المدريدي ونماذجه البشرية من ابناء الطبقات البائسة من العمال واصحاب المشارب والبغايا والقوادين وغيرهم ممن يتعيشون على هامش حياة العسكريين الأمريكيين . ولعل كاستيوبوتشي هو اول من اقدم في شجاعة وصراحة على معالجة تلك المشكلة الجديدة التي تمخضت عن القواعد العسكرية الامريكية وعن وجود عدة آلاف من جنود الولايات المتحدة وضباطها على ارض اسبانيا (٥٤) .

---

(٥٤) راجع عن كاستيو بوتشي كتاب باليوبنا برات ٨٦٧/٣ ، وايجليسياس لاجونا ٢٨٨ ــ ٢٩٦ .

رامون سوليس :

ونختم حديثنا هذا بالكلام عن هذا الروائي الذي تتسم اعماله بتعمق النفسيات ومحاولة استكناه الاسرار التي تكمن في قاع الروح مهما بدت في الظاهر بسيطة عادية .

ولد **رامون سوليس** Ramon Solis سنة ١٩٢٣ في قادس احدى المدن الساحلية الاندلسية المطلة على المحيط الأطلسي ، واستكمل دراسته في مدريد ؛ فحصل على الدكتوراه في القانون وفي العلوم السياسية في سنة ١٩٥٧ ، وكانت ملكاته الادبية قد تفتحت منذ سنوات دراسته ، فنشر اولى رواياته سنة ١٩٥٤ ، واشتغل بعد ذلك في ميدان الصحافة الادبية ، ولكن الرواية التي ابتت قدمه في عالم الفن القصصي كانت روايته التاريخية « قرن جديد يطرق الابواب » (١٩٦٣) ، وكان اهتمامه بالتاريخ قد بدا من قبل في عمل تاريخي الطابع هو « قادس في مستهل القرن التاسع عشر El Cadiz de de las Cortes » الذي فاز بجائزة المجمع الاسباني سنة ١٩٥٩ .

وعمل سوليس امينا عاما لهيئة « الاتينيو » في مدريد (وهي من اكبر المؤسسات الثقافية وابرزها تاريخا واكثرها نشاطا) فيما بين سنتي ١٩٦٢ و ١٩٦٨ ، ثم اصبح رئيسا لتحرير مجلة « الرسالة الادبية La estafeta literaria » كبرى المجلات الادبية في مدريد . وزار مصر وبعض البلاد العربية سنة ١٩٦٦ ، وربطته منذ هذه الزيارة صلة مودة وثيقة بالبلاد العربية واوساطها الادبية بدت في كثير من نشاطه الادبي بعد ذلك .

وسوليس يعد الآن في طليعة الجيل الجديد من القصاصين الاسبان الباحثين عن اسلوب تعبيري جديد في اطار الواقعية . وهو من ذوي الثقافة العميقة التي بدت في كثير من ابحاثه التاريخية والقانونية . وقد كان غرامه بالتاريخ ولا سيما بتاريخ بلده قادس هو الذي رسم معالم سيرته الادبية ؛ فقد بدا بكتابة دراسات تاريخية عميقة كشفت في الوقت نفسه عن مواهبه الادبية ومن هذه الدراسات كتابه عن معابد قادس الفينيقية ، ودراسته عن قادس في مطلع القرن التاسع عشر حينما تحولت الى عاصمة اسبانيا المؤقتة في ايام غزو نابوليون بونابرت وسقوط مدريد في قبضة القوات الفرنسية الغازية ، وكذلك دراسته القانونية التاريخية عن دستور قادس الذي صدر في سنة ١٨١٢ . ولعل اهتمامه بتاريخ قادس هو الذي اشاع في كتاباته منذ البداية روح التقدير للحضارة الشرقية والعربية ، فقادس كما نعرف كانت مدينة فينيقية تدين بازدهارها العظيم في العصور القديمة لهذا الشعب الشرقي السامي من ابناء عمومة الشعب العربي ، ثم كان لها على ايام العرب في الأندلس تاريخ مشرق ترك على هذه المدينة الجميلة واهلها اثرا باقيا حتى اليوم .

ومن ميدان الدراسات التاريخية انتقل سوليس الى الفن الروائي ، فكانت روايته التاريخية الطويلة التي حياها النقاد منذ ظهورها بحماس شديد : « قرن جديد يطرق الابواب Un siglo llama a la puerta » ، وقد فازت بجائزة بوبون Bullon في ١٩٦١ ونشرت في ١٩٦٣ . وفيها صور لنا المؤلف حياة قادس في هذه السنوات العصيبة : سنوات احتلال الفرنسيين لاسبانيا . وعلى الرغم من الجهد الذي بذله الكاتب هنا للاحاطة بتلك الحقبة والاطلاع

على مراجعها ووثائقها التاريخية فانه كان على وعى كامل بما تعنيه الرواية التاريخية ، اذ عرف كيف يحقق ذلك التوازن العسير بين المعرفة الدقيقة والنزاهة الموضوعية – وهما من شروط المؤرخ – وبين التعبير الادبي الفنى الذى يكتب به الروائى . من هذا المزيج الذى قدرت عناصره فى حساب دقيق خرجت لنا رواية سوليس لا لكى تصبح وثيقة تودع الى جانب مثيلات لها فى وثائق دور المحفوظات ، او مرجعا جديدا يضاف الى غيره من مراجع التاريخ ، وانما عملا ادبيا نابضا بالحياة . ولعل اجمل ما فى هذه الرواية هو ان المؤلف عرض لنا صورا من حياة قادس الاجتماعية والسياسية كما كان يراها فى ذلك الوقت رجل الشارع العادى . فهو من هذه الناحية يعتبر من اول الروائيين التاريخيين الذين عرفوا كيف يواصلون فى اسبانيا ذلك العمل الفنى الكبير الذى اضطلع به بيريث جالدوس فى كتابه « الاحداث القومية » .

ولكن سوليس لم ينفق كل طاقته الخلاقة فى خدمة الموضوعات التاريخية ، بل انه عمل كذلك فى روايته « غريبا ينبت العشب Ajena crece la hierba » (١٩٦٢) على معالجة احدى مشكلات السنوات الاخيرة فى اسبانيا ، وهى مشكلة المزارعين الاسبان الذين يضطرهم البحث عن الرزق الى العمل اجراء فى البلاد الاوروبية ، وقد سبق ان تحدثنا عن هذه الرواية .

وفى سنة ١٩٦٥ ينشر سوليس روايته « صياح الدجاجة El canto de la gallina » التى عدت منذ ظهورها من اهم الاعمال الروائية التى صدرت فى السنوات الاخيرة .

ويسوق المؤلف روايته على لسان صحفى اسبينوسا ، وهو قصاص وصحفى تكلفه احدى مؤسسات الصحافة باعداد تحقيق عن ديكة المصارعة وتربيتها فى اسبانيا ثم تصديرها الى بلاد امريكا اللاتينية حيث للناس اقبال شديد على مصارعات الديكة . ويقوم احد اصدقاء اسبينوسا بتقديمه الى مصارع الثيران السابق انتونيو كارمونا الذى يملك قرب « الجزيرة الخضراء » ضيعة يقوم فيها بتربية الثيران الوحشية والديكة المخصصة للمصارعة كذلك . ويدعو كارمونا صحفينا فى حفاوة الى قضاء ايام فى ضيعته حتى ينتهى من جمع مادة تحقيقه الصحفى . ويقبل اسبينوسا الدعوة ، وينزل فى ضيافة المصارع السابق فى بيته الريفى القائم فى وسط المروج والحقول الاندلسية . ويتعرف هناك على زوجة كارمونا : « اوليفا » التى تطلع ضيفها على مجموعة ديكة الصراع فى حظائر الضيعة ، اذ ان اوليفا نفسها هى التى تقوم بتربيتها ، وتشرح له تفاصيل عملها . وفى الوقت نفسه تدعوه ايضا الى مشاهدة ما فى ضيعتهم من ثيران المصارعة الوحشية التى يقومون ايضا بتربيتها وبيعها ، اذ ان كارمونا قد فرغ لهذا العمل منذ ان اضطرته اصابة شديدة وقعت به فى احدى الحلبات منذ اعوام الى اعتزال هذه الرياضة . وينتهز اسبينوسا الفرصة لكى يشرع فى كتابة رواية كان يود ان يستوحى مادتها من جو الريف الاندلسى ، ولكن شخصية اوليفا تشده وتجذبه وتستولى على اهتمامه شيئا فشيئا ، كما انه يشعر بان فى حياة هذين الزوجين سرا غامضا يحمله على محاولة استكشافه ، فهو يرى انهما يؤويان فى بيتهما شابة صارخة الجمال هى سوزان تصحب كارمونا فى كل مكان وتبدو كما لو كانت عشيقة له . ويحيره فى الوقت نفسه ما يبدو من حب اوليفا لزوجها . وتتوالى احداث الرواية ويرى اسبينوسا نفسه – دون ان يريد – وقد وقع فى غرام اوليفا المتزوجة والوفية لزوجها . ويدفع به ذلك الى الاصرار على اكتشاف سر هذه الاسرة وما فى حياتها من متناقضات ، فكارمونا على الرغم

مما يبدو من حبه لزوجته وتعلقه بهـا يكثر من الخروج مع نساء اخريات ولا سيما السائحات الاجنبيات اللاتى يطير بالبابهن مصارعو الثيران الاسبان ، فضلاً عن سوزان الغريبة التى تسكن معه ومع زوجته فى بيت واحد . كذلك يسمع اسبينوسا اثناء حديثه مع الناس فى الضيعة عن مغامرات كارمونا الكثيرة مع النساء . ولا يزال كاتبنا حتى يتكشف له السر فى النهاية : ان كارمونا كان فى الماضى فاتكا عابثاً مولعا بالنساء ، ولكنه لم يعد رجلاً ، فان الاصابة التى وقعت له فى آخر مصارعة قبل اعتزاله كانت من الشدة بحيث عرضته للموت ، وقد شفى منها ولكنها ادت الى افقاده رجولته ، غير انه فى غروره وتشبثه بما كان له من ماض وشهرة فى ميدان المغامرات الغرامية لا يريد ان يستسلم لمصيره ، فهو يريد ان يحيط نفسه بكل ما يؤكد ذلك الماضى وتلك الشهرة ، بل ان زوجته نفسها التى تعرف منه هذا الضعف البشرى وفى تعاطفها معه ورثائها لمحنته لا تجد باساً فى ان تيسر له هذا العزاء عن رجولته المفقودة ، وهذا هو ما يجعلها تغضى عن « مغامرات » زوجها بل ولا تجد باساً فى ان تؤوى « عشيقته » سوزان فى بيتها . وهى تفعل ذلك لانها ـ فضلاً عن اخلاصها لمثلها فى الحياة الزوجية تحس فى قرارة نفسها بانها المسئولة عن اصابة زوجها فى حلبة المصارعة . ويزيد اكتشاف اسبينوسا السر الرهيب من الحاحه على ملاحقة اوليفا طامعا فى حملها على قبول حبه وهجر كارمونا الذى لم يعد لاى امرأة تعرف سره ما يغريها بالبقاء الى جواره . ولكن اوليفا التى كادت تخور فى بعض لحظات الضعف لا تلبث ان تستعيد ايمانها بمثلها فتطلب من اسبينوسا ان يختفى من حياتها فيذهب على الا يعود ، اذ انها عازمة على البقاء الى جوار زوجها حتى يقضى الله امراً كان مفعولاً .

وقد استطاع سوليس فى هذه الرواية ان يقدم لنا شخصيات بالغة التعقيد : كارمونا مصارع الثيران الذى كان معبود الجماهير ومحط انظار النساء والذى لم يعد له بعد اعتزاله وفشله الا ان يجتر ذكريات مجده الغابر محيطاً نفسه بما يوهم انه لا يزال ذلك البطل الفحل زير النساء ، وهو لا يخدع من حوله بذلك ، بل هو نفسه الضحية الاولى لهذا الخداع ، واوليفا المرأة الرقيقة المليئة بالانوثة وقوة الارادة فى الوقت نفسه ، والزوجة التى تمضغ آلامها فى صمت وصبر « رواقى » ، واسبينوسا الكاتب الذى قدم ضيفا من اجل اداء عمل وهو ضيق الذرع به اذ انه رجل تعود على حياة المدينة ولم يكن ممن تعجبه حياة الريف ، فاذا به يقع فى سحر الحقول الاندلسية وطبيعتها البدائية ، وتاخذ بمجامع قلبه تلك الزوجة الفريدة ، فاذا به يحاول ـ على الرغم منه ـ اغواءها . . .

والحقيقة ان قليلاً من القصاصين عرفوا كيف يغوصون الى نفسية المرأة كما عرف سوليس فى تقديمه لنا هذا النموذج الانسانى الفنى بحياته الباطنة فى شخص اوليفا . وحتى الشخصيات الجانبية مثل سوزان عشيقة كارمونا الزائفة و « مرثيدس » صديقته السابقة بما فيها من شهوانية عارمة ـ قد استطاع الكاتب ان يقدم لنا من خلالها حياة نفسية باطنة ثرية بالانفعالات والاحاسيس على الرغم من ابتذالها الظاهرى . وكان المؤلف يرى فى كل انسان قد تقتحمه العين لاول وهلة او لا تكاد تقيم له وزنا مادة ثرية فيها من العمق الانسانى ما يجعلها صالحة لكى يتخذها محور عمل قصصى رائع . ويكفى ان نتامل شخصية كارمونا نفسه الذى يمثل حالة مرضية محورها الرغبة الجنسية حتى ولو لم يعد لديه الآن قدرة على ارضاء هذه الرغبة . . . فهو يبدو

لنا لأول وهلة شخصية منفرة تشمئز منها النفس، ولكنا لا نمضى في صفحات الرواية لنتعرف شيئاً فشيئاً على سر حياته حتى نرى انفسنا مقبلة بالتدريج على تفهم سلوكه ، بل وعلى التعاطف معه والرثاء لمحنته ، ولا سيما اذا قدرنا أن حياته تجرى في هذا المجتمع الأندلسى الذى يقيم وزنا كبيراً للمظاهر ... (٥٥) .

وفي سنة ١٩٧٠ ينشر سوليس رواية اخرى : « التصفية La eliminatoria » وفيها ينتج مسلكاً آخر مختلفاً عن مسلكه في رواياته السابقة ، فهي ليست رواية ذات محور واحد تدور حوله ، وانما تتعدد فيها المحاور والأبطال ، بحيث يمكن ان نقول انها مجموعة قصص في قصة واحدة . والتصفية التي يشير اليها العنوان هي الخيط الذى يضم هذه القصص بعضها الى بعض دون أن تفقد الرواية تكاملها العضوى . ذلك ان المؤلف ينقلنا هنا الى جو احدى عواصم الاقاليم خلال الأيام التي تسبق حدثا رياضيا بالغ الخطر بالنسبة الى هذه المدينة . ففرقة كرة القدم المحلية — وهي من فرق الدرجة الثانية — استطاعت بعد جهد جهيد ان تصل الى مركز متفوق في « الدورى » ولم يبق امامها للارتقاء الى الدرجة الاولى الا التغلب في مباراتي (التصفية) على الفرقة التي وقعت عليها القرعة من فرق الدرجة الاولى المهددة بالنزول . وقد اتى الفريق المنافس الى هذه المدينة ، فنزل في افخر فنادقها استعدادا للمباراة الفاصلة . ويتفق في نفس الوقت ان تدعو جمعية المحاضرات والحفلات الموسيقية في المدينة احد الشعراء المشهورين لكى يلقى محاضرة وقراءة شعرية في نادى الجمعية . وينزل الشاعر المحاضر في نفس الفندق الذى ينزله الفريق المنافس . ونرى بعد ذلك كيف يقدم لنا المؤلف بقية الشخصيات واحدة بعد واحدة : عاملة التليفون الجميلة في الفندق التي يقع في حبها لاعب مشهور من الفريق القادم فتهجر من اجله خطيبها الموظف في محل تجارى ، ورئيس النادى الرياضى في المدينة والحاكم المدنى للاقليم وصفقاتهما المريبة ، ومدرب الفريق المحلى ومشكلته الخاصة مع زوجته التي تخونه ، ورئيس نادى المحاضرات ذو الحياة المستقيمة في الظاهر والمغامرات الغرامية الخفية التي تنتهى بمصرعه ... وبين هؤلاء جميعا من رجال ونساء علاقات تزداد تشابكا وتعقدا بينما نتقدم مع المؤلف في احداث الرواية .

والحقيقة ان رواية من هذا النوع اصعب بكثير من الروايات ذات المحور الواحد والخط المستقيم ، فهي تحتاج الى مهارة وخفة وسرعة حركة من مشهد الى مشهد بحيث يكون القارىء محيطاً بما يجرى متابعا لجزئياته . وقد عرف المؤلف كيف يقيم توازنا محكما بين هذه الشخصيات والاحداث بحيث لا يطغى بعضها على بعض ، كما انه استطاع ان يرسم لنا صورة دقيقة مثيرة لحياة مدينة صغيرة مثل هذه من مدن الاقاليم بكل مشكلاتها الكبيرة والصغيرة وحياة الناس اليومية فيها ، بحيث يشعر القارىء انه يعيش مع ابطال الرواية حياتهم ويشاركهم ازماتهم العاطفية والنفسية والفكرية . والغريب أن تعدد مسطحات الرواية وتراكبها بعضها فوق بعض وكثرة عدد

●●●

---

(٥٥) قام كاتب هذه السطور باعداد الترجمة العربية لهذه الرواية وسوف تنشر قريبا باذن الله .

شخصياتها لم تحل ابدا بين المؤلف وبين تعمق نفسيات هذه الشخصيات والغوص الى حيواتها النفسية الباطنة في مقدرة رائعة (٥٦) .

وبعد ، فاننا نكتفي بهذا الاستعراض السريع لاتجاهات الفن القصصي في اسبانيا الحديثة والمعاصرة وبالنماذج القليلة التي اخترناها لتمثيل تلك الاتجاهات . وخلاصة القول ان الفن القصصي يجتاز اليوم مرحلة نهضة كبيرة في اسبانيا تتجلى في العدد الكبير من الروائيين الذي تحفل به اسبانيا المعاصرة ثم في الدرجة العالية من الجودة التي تبدو في انتاج الكثير منهم . ونعود فنكرر ما سبق ان ذكرناه من انه من المؤسف ان هذا العالم القصصي الثري الخصب بقيمه الفنية ما زال الى حد بعيد مجهولا من جانب القراء العرب على الرغم من ان ذلك الادب الاسباني ـ ومعه ادب امريكا اللاتينية الناطقة بالاسبانية ـ هو اوثق الآداب الاجنبية صلة بادبنا العربي وتراثه الخالد المجيد .

* * *

(٥٦) عن رامون سوليس راجع كتاب بالبوينا برات ، الطبعة الثامنة المنقحة ، المجلد الرابع ، ص ٩٠٩ ـ ٩١٤ ، وايجليسياس لاجونا ١٢٤ ـ ١٢٥ .

سامية أحمد أسعد *

الرواية الفرنسية المعاصرة

الحديث عن الرواية الفرنسية المعاصرة حديث قد يطول ، خاصة أن تلك الرواية تخطت حدود فرنسا فى كثير من الاحيان . ويذكر القارىءان العالم اجمع تحدث،فى فترة ما ،عن «وجودية» سارتر J.P. Sartre وعبث كامى A. Camus ، وانه يتساءل اليوم عن ماهية « الرواية الجديدة nauveau roman » ومصيرها . هذا ولا تقف أهمية « الرواية الجديدة » عند هذا الحد ،بل تتعداه لتثير النقاش والجدل حول بعض القضايا الهامة حيث نراها ، على سبيل المثال ، تطرح قضية فهم العمل الادبى . ولقد سبق ان طرح فن الرسم قضية الفهم عندما اتجه الى التجريد والرمز ، ولا زالت« الموجة الجديدة la nauvelle vague» فى السينما تطرحها حتى اليوم .

ظلت الرواية الفرنسية المعاصرة فى تحدد مستمر منذ بداية القرن العشرين حتى أيامنا هذه ، وعرفت اتجاهات ومدارس متعددة ،واشكالا ومضامين متعددة أيضاً ، ولا تيسر حيويتها هذه مهمة الباحث ، بل تضعه امام قضية معقدة : قضية الاختيار ، اى الروائيين

---

* الدكتورة سامية احمد اسعد مدرسة الادب الفرنسى بكلية الاداب جامعة القاهرة . صدرت لها دراسات عديدة فى الادب الفرنسى الحديث عن سارتر وكامى وجان جينيه وغيرهم كما ترجمت عددا من الكتب فى النقد الادبى وكذلك بعض المسرحيات .

يختار ؟ وهل يخضع اختياره لمعيار بعينه ، أم يترك لمزاجه الخاص ، وميله الى هذا الكاتب وابتعاده عن ذاك ؟ رأينا ، فى هذا الصدد ، ان هناك أسماء تفرض نفسهما علينا فرضاً ، نظراً لنزعتها الابتكارية ، أو تأثيرها البعيد المدى ، أو أصالتها الخ ... ، وعادة ما يطلق مؤرخو الادب على أصحابها اسم « كبار الكتاب » بينما اخترنا أسماء أخرى لتأثيرها العميق على الرواية المعاصرة ، فرنسية كانت أم أجنبية . واحياناً استوقفنا الكاتب الروائي أثناء البحث لميلنا الخاص اليه ، وتعاطفنا معه ، وتجاوبنا مع العالم الذى يصوره . وما دام الاختيار قد كتب علينا فلا بد من أن نلفت النظر الى اننا توخينا الذاتية قبل الموضوعية . لذا ، قد يختلف البعض معنا حول أهمية هذا الكاتب أو ذاك . وودنا ان « الكاتب الكبير » نادراً ما يختلف عليه اثنان . ومن ثم ، جاء اختيارنا مطابقاً فى اغلب الأحيان لاختيار مؤرخى الأدب .

لكننا لن نروى تاريخ الرواية الفرنسية المعاصرة ، بادئين من الحرب العالمية الثانية . بل سنحاول ان نرسم الخطوط الرئيسية لتطورها منذ ذلك الحين ـ مابعد ١٩٤٥ ـ حتى أيامنا هذه . الا ان طبيعة تلك الرواية تجعلنا نرجع الى أوائل القرن العشرين ، حيث أرسى قواعدها نفر من كبار الروائيين فى العالم ، وأغلبهم من غير الفرنسيين .

سنتحدث عن كل كاتب على حدة ، ولو اننا اردنا غير هذا لما **استطعنا ، نظراً لطبيعة المؤلفات ذاتها . فالكتاب** الذى نذكرهم **لا يكونون** « مدرسة » بالمعنى المصطلح **عليه للكلمة ، حتى لو تشابهت اعمالهم الى** حد كبير . فالعبث عند سارتر يختلف عن **العبث عند كامى . كما ان اقطاب « الرواية الجديدة »** يقفون موقف الرافض من الرواية التقليدية ، **لكنهم لا يسيرون بعد ذلك فى ذات الاتجاه . ولا** يعنى هذا ان دراستنا ستكون مجموعة من **الجزر المتفرقة التى لا يربط بينها شيء . ويمكن** ، بشيء من التعسف ، الاتجاه الى التقسيم **الزمنى ، وتقسيم الدراسة الى مراحل ثلاث :**

١ ـ ماقبل ١٩٤٥ .

٢ ـ تحول الرواية بعد الحرب العالمية الثانية .

٣ ـ « الرواية الجديدة » .

كلمة أخيرة : لسوف يلاحظ القارىء اننا كثيراً ما نلجأ الى **النصوص** ، ولربما عاب علينا هذا من الناحية المنهجية . وودنا ان الباحث الناقد ، مهما حلل النص وعلق عليه ، فلن يبلغ ابداً كلمة واحدة مما قاله صاحب النص . كما اننا **ترجمنا بعض النصوص لأول مرة** ، وترجمنا أيضاً نصوصاً سبق ترجمتها ، عملاً على تجانس أجزاء البحث المختلفة .

* * *

(١)

بدأت الرواية الفرنسية ، منذ مطلع القرن العشرين ، تتطور شيئاً فشيئاً ، قاطعة صلتها بالرواية التقليدية . بينما شهدت اوروبا وامريكا تطوراً مماثلاً سار فى ذات الاتجاه . وجدير بالملاحظة ان الروائيين الذين تم على ايديهم هذا التطور لم يتعارفوا فى كثير من الاحيان ، او فعلوا ذلك فى فترة لاحقة لكتاباتهم .

كانت الرواية التقليدية تقدم للقارىء واقعا متماسكا هضمه الكاتب سلفا وعلق عليه ، ويكفى الكشف عنه بدقة للعثور على صورةمتماسكة له . **كانت** قد عودته على شكل معين للسرد ، والوصف ، والتحليل ، ونقلت له قصةبطل يعيش فى عالم محدد المعالم . **كانت** سائر الشخصيات فيها شخصيات محددة المعالم ، شبيهة بقطع الشطرنج ، يحركها الكاتب كيفما شاء وفى الاتجاه الذى يشاء . وكان من الممكن ان نهتم بها اكثر مما نهتم بالعالم المحيط بها ، مع أن لا وجود لها الا بذلك العالم .

كان الكاتب يهتم اول ما يهتم بالدراسةالنفسية ، ويعالج الزمان على طريقة المؤرخ او كاتب السيرة الذاتية . وكانت روايته ، من حيثالبناء ، تتابع التسلسل الزمنى ، الموضوعى للأحداث . ولم تكن مهمة القارىء ، ازاء كل هذا ، الاسهلة يسيرة . كان يجد كل شىء مفسرا، مشروحاً ، محولاً الى وصف وتحليل . لم تكن الرواية فى حاجة الى مجهود ، عند القراءة ، لانها لا تشتمل على اى غموض ، ولا تقابل الواقعفى كثير من الاحيان .

ثم لاحت بوادر التطور مع بروست M. Proust ، **وموزيل** R. Musil **،وكافكا** F. Kafka ، وفولكنر W. Faulkner ، **وداريل** L. Durell **وجويس** J. Joyce ــ وهى اسماء اصبح اصحابها كتابا كلاسيكيين فى القرنالعشرين ... فى وقت **واحد تقريبا ، سلم هؤلاء الروائيون بشىءجديد لا** بد منه : **ان تقدمالروايةواقعا لا يفهمه القارىء فهما تاما مباشرا** ، وهذا بالذات ما حير قراء بروستمنذ البداية ،وصوروا عالما حائرا لا يستقر ، اختلطت فيه الذاتية بالموضوعية . لم يرووا قصة ، بل نقلوا مزيجا من الاحاسيس ، والانطباعات ، والتجارب . لم يقدموا للقارىء رواية « جاهزة » ، بل اقترحوهاعليه بوصفها مادة شاعرية ، مرنة غامضة ، ولم يجعلوه يتابع سير احداثها فى يسر ، بل عمدواالى تضليله ، كانه فى حلم او كانه فى الحياة .. لم يصوروا عالما محددا ، بل عالما يتغير امام عينىالبطل والقارىء ، اللذين يجاهدان لكى يكونا رؤيا موضوعية عنه ، وان لم يتوصلا الى ذلكدائما . لم يحددوا موقع الانسان من العالم الذى يعيش فيه ، بل راوا ان رؤيا عالم الواقع هى التىتخضع لعلاقة « الانسان ــ البطل » بالعالم . ولم يعد « الواقع » عندهم خلفية اللوحة التىيرسمونها ، بل اصبح وعى البطل هو الذى يسيطر على الرواية ، ولم يعد للعالم الواقعىوجود الا بالقدر الذى ينعكس به فى ذلك الوعى . واذا اردنا وصف هذه الرؤيا ، فلا مناصمن ان نقول انها رؤيا « فينومينولوجية phénoménologique. » ، وان بدت الكلمة غريبة بعض الشىء على عالم الرواية .

اصبح الواقع الروائى ، مع هؤلاء الرواد ،واقعا اسطوريا مشبعا بالمعانى ، لكل حدث فيه معنى خاص ، بقدر قد يكثر او يقل ، وكلواقعة فيه تتخذ مكانها فى سياق رمزى ، ويختلط الحدث فيه بالاسطورة . هكذا يدخل القارىء عالما ثريا متعدد الجوانب ، لكل حدث واقعى فيه معان وتفسيرات عدة . وعليه ان يعثر ثانية علىالرموز النفسية ، والبنائية ، والفينومينولوجية ، والروحية ، الخ ... التى تشتمل عليها الرواية.

وكانت الآثار المترتبة على الحرب العالميةالثانية نقطة تحول هامة فى تاريخ الرواية الفرنسية خاصة . عبرت تلك الرواية فى مرحلةاولى ، من مفهوم ميتافيزيقى واخلاقى معين ، من خلال نصوص ــ اصبحت لها شهرة عالمية ــتناولت مصير الانسان ، وانتظم كل شىء فيها

حول هذه الرؤيا . وسرعان ما انتقلت ، في مرحلة ثانية ، من التساؤل عن النفس والمجتمع ، والاخلاق ، والميتافيزيقا ، الى التساؤل عن الجمال والفينومينولوجيا . **ولا بد من أن نقرر ، بهذه المناسبة ، حقيقة تاريخية هامة ، الا وهي رفض الكاتب الروائي اليوم للقضايا الاخلاقية الكبرى ، واهتمامه بقضايا الجمال ، وقصر فنه على الشكل مع استبعاد المضمون النفسي او الاخلاقي ... الخ . فلقد ظهر ، منذ عام ١٩٥٤ ، اتجاه روائي جديد اهتم بالشكل اولا . وعبرت « الرواية الجديدة » عن طريقة معينة للاحساس والوصف وفهم الجمال . لم تبحث عن مصير الانسان ، بل اعادت النظر في الصور التي تتكون لدى الانسان عن نفسه .** وعالجت الزمن بطريقة لا زالت تحير القارىء كما سبق أن حيرته ايام بروست . فالزمن فيها زمن مضى وعاشه البطل . ومن ثم كانت كثرة التجائها الى المونولوج الداخلي monologue intérieur وهي لا توجه الزمن من الماضي الى الحاضر ، حيث تتوقف القصة ، بل تظل تتأرجح طوال السرد ، بين سلسلة من الرؤى الزمنية ، لا تتبع مسارا محددا ، بل تتحول الى شيء أشبه بالمتاهة . ولا يتكون الواقع فيها من مجموعة من الوقائع الوصفية المحايدة ، بل من بعض الأبنية الرمزية التي يدعى القارىء الى حلها وتفسيرها .

ذكرنا ، في سياق حديثنا ، بروست ، وجويس ، وكافكا ، وداريل وغيرهم من ائمة الرواية في القرن العشرين الذين كان لهم أعظم الاثر في تطورها . ولربما رأى البعض ان الحديث عنهم هنا ، في اطار الرواية الفرنسية المعاصرة ـ ما دامت كلمة معاصرة تلزمنا بالبدء من غداة الحرب العالمية الثانية ـ قد يكون خروجا عن الموضوع . لكننا نرى ، على عكس ذلك ، ان ذلك الحديث شيء لا بد منه لفهم تلك الرواية ، و « الرواية الجديدة » خاصة . **ولنبدأ بمارسيل بروست .**

لعب مارسيل بروست ، بالنسبة لكتاب الرواية في العشرينيات ، دور الرائد العبقري الذي لا يضارع . فلقد اثار « ثورة ادبية » تشبه الثورة التي اثارها كانت Kant قبله بقرن ، في عالم الفلسفة . كان أول من قلب العلاقة بين الانسان والعالم ، وأول من حول اهتمام الاديب بقضية المضمون الى اهتمام بقضايا الاحساس ، والرؤيا ، والنسبية والمعرفة ، والوصف ... الخ . وكلها قضايا ظلت ، ولا تزال ، تشغل خلفاءه في المقام الأول .

بدأ بروست بادانة الرواية التقليدية والتنديد ، من خلال النظرية التي عرضها في **الزمان المستعاد** Le Temps retrouvé بالرؤيا الموضوعية التي اشترك فيها الروائيون الذين سبقوه : **جي دي موباسان** G. de Maupassant **واميل زولا** E. Zola **، بل وجوستاف فلوبير** G. Flaubert وهاجم الفن الواقعي المزعوم قائلا :

« عندما نقول الجو مضطرب ، والحرب ، ومحطة عربات ، ومطعم مضاء ، وحديقة مزهرة ، يفهم الجميع ما نريد قوله » .

بينما الواقع شيء مختلف تماما . واعتبر الادب الذي يكتفي بوصف الأشياء وتقديم بيان بخطوطها ومساحاتها ، أدبا ابعد ما يكون عن الواقع ، وان زعم غير هذا واكد في صفحات اقرب ما تكون الى نظرية في « الرواية الجديدة » ، ان تغيير مفهوم الواقع شيء لا بد منه لتجديد الفن الروائي . لا ينبغي ان يكون واقع الرواية بعد الآن « عالم أشياء monde -objet » يصفه الكاتب بعناية ، مستخدما لغة يشترك فيها الجميع ، بل يجب ان يصبح عالما نصفه في الانسان

ونصفه فى الاشياء . من ثم ، يمكن ان نقول انكل انسان يحمل بين طيات نفسه كتاباً معيناً لا بديل له . **يقول بروست فى هذا الشان :**

« **ما على الكاتب ، لكى يعبر عن** هذه الاحاسيس ويكتب هذا الكتاب الأساسى ـ الكتاب الحقيقي **الوحيد** ـ ، أن يخلقه ، بالمعنى الدارج للكلمة ، مادام قد وجد سلفاً فى كل منا ، بل عليه ان يترجمه . الترجمة ، هذاهو **واجب الكاتب ، وتلك هى مهمته** » .

عندئذ ، تتخذ الرواية ايقاعا داخليا يختلفمن كاتب لآخر ، ومن كتاب لآخر .

انطلاقا من هذه النقطة ، كتب بروستمجموعته القصصية الرائعة ، **البحث عن الزمان الضائع** التى اشتملت على الدراسة الاجتماعية ،والنزعة الشخصية ، واللعب بالزمان ، الخ .... يجد القارىء ، فى هذه المجموعة ، وقائع وصوراً شهدها الراوى مارسيل ، او يشهدها ثانية ، وآراء سمعها او يسمعها ثانية ، وشخصياتلفت النظر قابلها او يقابلها ثانية . اى ان الراوى يعيش فترتينزمنيتين فى آن واحد : الماضى وبعثهاو تجربته مرة اخرى . ولا تتمثل طريقة بروست فى النظر الى الحياة وجمع تجاربها فى السرد اوالقصة التى تخضع للحدث النفسى او الاجتماعى، بل تتمثل فى فن دقيق مثابر يتذوق ما يقدمه لناالوجود ، او يبعثه ، او يعيد تكوينه ، او يحكم عليه ...

هكذا اتى بروست بمفهوم جديد للرواية .لم يفهمها على انها سرد او خبر بل راى فيها نوعاً من المغامرة الذهنية ، والروحية ، والجمالية ،راى فيها التزاما بالاحساس الشخصى ، وملحمة داخلية حميمة . لم يطرح قضية الواقع ، بل تصورنا له . لم يعد الواقعفي نظره موضوعاً يجب ان ينشغل به الفنان . وعلى هذا الاخير ان يتجهالى الخيال . لا ينبغى أن يهب الفنان نفسه لذكر ماهو حقيقى ، او ما ينبغي أن يكون حقيقياً اوما يمكن ان يكون حقيقياً ، وعليه ان يهب نفسه لدراسة ادراكنا ، واساطيرنا ، وصورنا .

نلمس ، بالفعل ، ان **البحث عن الزمانالضائع** رواية « داخلية » حميمة ، بل أول رواية « داخلية » عرفتها الحضارة الغربية منذ عصرالنهضة . كما أنها رواية حديثة كانت بمثابة بداية الرواية « الفينومينولوچية » ، ذلك لأنها لا تصفالعالم الوهمى أو الواقعى ، بل تدرس ، وتنقد ، وتحلل الصور التى تتكون لدى الانسان عنالعالم،تدرس وتنقد ، وتحلل بناءها ، ورموزها ، وتنوعاتها .

واكتشف بروست ان تقديم صورةموضوعية للعالم منهج خاطىء ، وعرض فى هذا الشان نظرية واضحة كل الوضوح : هناك اداةفنية واحدة يلجأ اليها خيال الفنان ، الا وهى الذاكرة لكنها تعجز عن نقل الاحساس بالحياةالتى مضت ، وتستبدلها بصور كاذبة زائفة . لذا ، يرفض بروست الدقة الفوتوغرافية التىتتسم بها الذاكرة الذهنية ، ويفضل عليها الذاكرة العاطفية الجمالية ؛هناك « فرق هائل بين الانطباعالحقيقى الذى يخلقه فينا الشىء والانطباع الزائف الذى ننقله عندما نحاول تصويره ارادياً » .

لذا ، صور بروست عالما لا حدود له ،اللهم الا تلك التى تفرضها العين التى تنظر اليه ، ولا وجود له الا من خلال هذه العين ، عالما تفرضفيه الصور على الكاتب فرضا فى سياق رمزى ، نابع عن الحاجة الداخلية الى الاحساس بالجمال،تلك التى ظلت فترة طويلة معياراً لقيمة الفنان واصالته .

يهيم مارسيل ، بطل الملحمة الرمزية التي كتبها بروست وراويها ، بين صور العالم هذه سعياً وراء الزمان الضائع . وهنا ، تبين العلاقة بين الرواية الفينومينولوجية والزمان ، تلك القضية التي أعاد بروست النظر فيها ، وتأملها طويلاً في مجال الرواية . فالرواية الفينومينولوجية تقدم لنا رؤيا فنية لما يمكن أن نسميه « قصر النظر الزمني عند البشر » . ولا يتعلق الأمر ، في هذه الحالة ، بوصف الواقع ، أو سرد قصة حياة ، بل بدراسة الآثار المترتبة على قصر النظر هذا عند وصف الواقع ، أو نقل السيرة الذاتية .

هكذا فرضت على بروست قضايا الذاكرة ، والزمان ، وحيوية الصور وبعثها . ولقد عبر عنها جميعا من خلال السعي وراء الزمان الضائع . يقول لنا الكاتب ، في البداية ، ان هذا السعي محاولة عابثة ؛ لا جدوى من ذكر الماضي ، وكل الجهود التي يبذلها المرء في هذا الصدد تذهب هباء . ذلك ان الماضي يختبيء في مكان ما ، خارج الذهن وبعيداً عن مداه ، متمثلاً في شيء مادي لا تحدسه . ويتوقف على الصدفة وحدها لقاؤنا له قبل موتنا ، أو عدم لقائنا له أبداً . لكنه يعود فيقول ان علينا أن نبذل قصارى جهدنا « لتحرير » الماضي ؛ قد يظل الماضي ، مادمنا قد عشناه ، في حال أشبه بالأبدية المؤقتة ؛ على الفنان اذن أن يحاول استخلاصه وتخليصه والاتيان به الى الأبدية النهائية ، أي الى العالم الروائي .

واذ أبرز أهمية الزمان في الرواية ، وأضفى عليها بالتالي ، بعداً جديداً ، جعل بروست الأحداث تعبر عن نفسها ، لا من خلال خط مستقيم رسم على مساحة مستوية ، بل من خلال شبكة من الخطوط المتقابلة المتقاطعة . وهكذا وجد القارىء نفسه أمام حكاية لا يستطيع أن يدخلها من طرف ويخرج منها من طرف آخر ، في مسيرة متواصلة لا تتوقف . وتحتم عليه الدخول الى عالم يضل فيه ولا يعلم الى أين هو ذاهب . وزاد بروست الأمر تعقيداً عندما عمد الى وسيلة مبتكرة انفرد بها آنذاك : أن يجعل من احدى الشخصيات كاتباً روائياً . بهذا التحايل ، لا يقدم لنا رواية قد انتهت ، بل رواية في سبيلها الى الكينونة (١) .

تتوج مطلع **البحث عن الزمان الضائع** حادثة « المادلين » الشهيرة ، وتعميق هذه التجربة النفسية الثمينة التي تنقلها للقارىء فيما يلي هو الذي ينتهي الى معجزة الزمان المستعاد . واذ تتكرر لدى الراوي انطباعات متشابهة تدل على فرحة لا توصف ، يتمكن في النهاية من اكتشاف سر تلك الفرحة . لكن الكشف هنا كشف جزئي بعد ، يقع على الحدود الفاصلة بين الشعور واللاشعور .

« مضت سنوات لم يعد خلالها لكومبريه ، ولا لكل مالم يكن مسرحاً لساعة نومي ومأساتها ، وجود في نظري . وفي يوم من أيام الشتاء ، كنت عائداً الى المنزل عندما رأت أمي أنني أشعر بالبرد فعرضت علي قليلاً من الشاي على غير عادتها . رفضت في أول الأمر ، ثم عدلت عن رأيي ، لا أدري لماذا . فأرسلت تطلب صنفاً من الجاتوه يدعى Petites madeleines ... وكان يومي الكئيب قد أرهقني ، وكذا فعل تفكيري في الغد الحزين .

---

(١) يصف لنا آلان روب ـ جرييه Alain Robbe-Grillet ـ أحد رواد « الرواية الجديدة » ـ في روايته في المتاهة Dans le Labyrinthe ، في آن واحد بعض الشخصيات الموجودة في الشارع ولوحة تمثل ما بداخل أحد المقاهي ، حتى تأتي لحظة تتقابل فيها المجموعتان : تدخل الشخصيات الحية في المقهى وتتخذ الى حد ما الأوضاع التي اتخذتها الشخصيات في اللوحة .

فرفعت الى فمي توا ، بطريقة آلية ، ملعقةمن الشاى كنت قد غمست فيها قطعة من الجاتوه فلانت . لكنى ارتجفت في اللحظةالتي لمست فيها رشفة الشاى المختلطة بفتات الجاتوه سقف حلقى ، وتنبهت الىالشيء الخارق للعادة الذى يحدث لى . غمرتنى متعة لذيذة ، وعزلتنى ، دون أن ادرىلها كنهاً . وسرعان ما جعلتنى لا ابالى بصروف الحياة ، وكوارثها التى لا تضر ، وقصرها الوهمى ، تماما كما يفعل الحب ؛ ذلك انها غمرتنى بجوهر ثمين : بالاحرى ، لم يكنهذا الجوهر في انا ، بل كان انا . لم اعد اشعر انني ضعيف ، تابع ، زائل . من اينجاءت لى هذه الفرحة القوية ؟ كنت اشعر انها مرتبطة بمذاق الشاى والجاتوه ، لكنها تتخطاهالى مالا نهاية بل يحتمل ان تكون من طبيعة مختلفة . من اين جاءت ؟ ماذا تعنى ؟ اين اجدها ؟ ها انذا ارشف رشفة ثانية لا اجد فيها شيئا يفوق ما وجدته في الرشفة الاولى ،وثالثة تاتى لى باقل مما اتت لى به الثانية ؛ حان الوقت اذن لكى اتوقف . يبدو ان تاثيرالشراب قد قل . من الواضح ان الحقيقة التى ابحث عنها ليست فيه ، وانما فىّ انا . لقدايقظها فىّ ، لكنه لا يعرفها ، ولا يستطيع الا ان يردد الى مالا نهاية ، بقوة آخذة في الاقلال،ذات الدليل ، ولا اعرف كيف افسره . اريد ، على الاقل ، ان اتمكن من طلبه منه ثانية ،والعثور عليه بعد قليل ، كما هو لم يمس ، حتى اوضحه ايضاحاً حاسماً . لكن كيف أبا للشك الخطير ، عندما يشعر الفكر انه قد تخطى ذاته ، بينما هو في آن واحد ، الباحثفي البلد الغامض الذى يجب ان يبحث فيه ، والبلد الذى لا يفيده فيه كل ما يملك شيئا . يبحث ، لا ، بل يخلق . انه امام شيء لم يوجد بعد ، ولا يستطيع ان يوجده احدغيره . .

عدت اتساءل عن ماهية هذه الحالة المجهولة التى لا تاتى بأي دليل منطقى، بل تاتى بيقين سعادتها ، وحقيقتها ، تلك الحقيقة التىتقف امامها كل الحقائق الاخرى . سأحاول ان اوجدها مرة اخرى . .

هل تصل الى سطح وعيى الواضح ،تلكالذكرى ، تلك اللحظة القديمة التى اجتذبتها من بعيد لحظة مماثلة ، واثارتها ، وانهضتهافي اعماقى ؟ لا ادرى . لا اشعر الآن بشيء . لقد توقفت ، ولربما نزلت الى اعماقى ثانية .من ذا الذى يعلم اذا كانت ستصعد من ليلها مرة اخرى ؟ علىّ ان اعيد الكرة عشر مرات ،واميل عليها . وفي كل مرة ، نصحتنى الجبن الذى يبعدنا عن كل مهمة عسيرة ، وكل عملهام ، بان ادع الامر واشرب الشاى ، ولا افكر الا في متاعب اليوم ورغبات الغد التى تستسلملاجترارى بلا عناء .

وفجاة ، ظهرت لى الذكرى . كان هذاالمذاق قطعة المادلين الصغيرة التى كانت العمة ليونى تقدمها لى صباح يوم احد في كومبريه . . . عندما كنت اذهب الى غرفتها لاقول لها صباح الخير ، بعد ان تغمسها في الشاى اوالتليو . لم تذكرنى قطعة الجاتوه بشيء قبل تذوقها . ربما لأن . . . صورتها تركت ايامكومبريه ، وارتبطت بايام اخرى احدث . ربما لأن ما من شيء بقى من هذه الذكرياتالتي ظلت طول هذا الوقت خارج الذاكرة . كان كل شيء قد تحلل . كانت الاشكال قدزالت ، او رقدت ، وفقدت القدرة على الانتشار التى كان يمكن ان تمكنها من اللحاقبالوعى . لكن ، عندما لا يبقى شيء من الماضى البعيد ، بعد موت الكائنات ، وهدم الاشياء ،يبقى كل من الرائحة والمذاق مدة طويلة ، وحدهما ، خافتين ، لكن اكثر حيوية ـ واقلمادية ـ والحاحا ، وامانة ، كانهما روحان

تتذكران وتنتظران ، وتأملان ، على اطلال ما تبقى ، وتحملان ، مبنى الذكرى الضخم ، دون أن تميلا . . . » .

اكتشف الروائيون الذين جاءوا بعد بروست امكانية اللعب على مستويات عدة في الزمان والمكان ، والخلط بين الاجزاء المكونة للواقع ، ورفضوا ، تحت تأثيره في اغلب الاحيان ، السرد الذى يكتفى بعرض صور من الواقع ، اى رفضوا القصة المتقنة التى تروى بطريقة موضوعية يفهمها كل القراء . واتجهوا الى اسلوب خيالى خلاق لا يبحث الفنان المبدع من خلاله عن حقيقة منطقية يتفق عليها الجميع ، بل يهتم بالصور الداخلية الحميمة . وهكذا اصبحت الرواية على يدى بروست اسطورة علينا ان نفسرها ، وترجمة لصورة مبتكرة يكونها الانسان عن العالم .

* * *

رفض روبير موزيل R. Musil الشخصية الروائية التقليدية قبل الرواية الفرنسية الجديدة بثلاثين عاما . فلقد كتب فيما بين ١٩٢٠ و ١٩٣٠ الجزءين الاول والثانى من كتاب عن بطل ابعد ما يكون عن الشخصية ، رجل بلا صفات L'Homme sans qualités كما يقول عنوان الكتاب ، يدعى اولريك ـ لن نعرف ابدا اسم عائلته ـ كان ضابطا ، ثم اصبح عالما في الرياضيات ، ثم لا شيء . اما والده « فشخصية » . . . استاذ جامعى تمعط يلح على ابنه لكى يصبح « شخصية » هو ايضا . . . ، استاذا جامعيا مثله ، لكن اولريك يقف موقف الرافض من الحياة . لقد استأجر منزلا قديما في . . . فيينا واقام فيه ، ولم يمارس مهنة معينة . لا الحياة العسكرية استهوته ، ولا الرياضيات استوقفته . انه انسان اصيل ، متحرك ، صريح ، لا يمكن أن ينجح ، لاختلافه عن اولئك الذين يراعون الدقة والنظام ، ويقفون دائما عند الحد الوسط . . . وينجحون . هاهوذا وهو بعد في الثانية والثلاثين ، قد اخذ اجازة ، واعفى نفسه من النظر نظرة جادة الى مشاكل البشر . فهو لا يعرف العشق ولا الطموح او الروابط . لن يحدث له شيء ، ولن يعيش اية مغامرة . ويلفت الكاتب نظرنا الى هذا منذ الفصل الاول . .

يسلم موزيل بفكرة تضفى على كتابه طابعا تناقضيا منذ البداية . فبطله نفى لمفهوم البطل anti-héros . كائن « محايد » يكاد لا يحمل اسما ، ولا يمكن ان يكون مادة للدراسة والتحليل ، ويرتبط بعالم لا يخلو من الاوهام والاشباح .

وكما اراد موزيل ان يكون نفيا للبطل ، اراد ان تكون روايته نفيا للرواية anti — roman ، وكان هذا النوع من الروايات قد ظل على هامش الرواية حتى عام ١٩٢٠ ، وقدّر له ان يصبح مرحلة من مراحل تطور الرواية في الثلث الثانى من القرن العشرين .

يتتج من وجود اولريك كشخصية رئيسية نوع من الاختلال في توازن الرواية . ذلك ان اولريك يعيش احداثا روائية ولا يؤمن بها . كما انه يفلت من ميثولوجيا المغامرة ، والهوى ، والتصوير الاجتماعى والنفسى ، اى كل مقومات الرواية التقليدية . فهو كائن وسط الرواية ، لكنه نفى لها . وتخليه عن ممارسة اية مهنة له دلالته في هذا الصدد . كان ملازما ، وكان يمكن ان يصبح كولونيلا ، وجنرالا ، لكنه استقال . كان عالما في الرياضيات وكان يمكن ان يصبح مهندسا ،

او استاذاً جامعياً ، لكنه أهمل ذلك الواجب الاجتماعي المدعو « وصولية » ، وفضل أن يكون هاوياً ، وان تجرد من الاهواء . **« ذات يوم ،تنازل اولريك حتى عن ان يكون املاً »** .

ولا تعلن رواية « رجل بلا صفات » عن شكل معين لليأس فحسب ، بل تعلن ايضاً عن موقف روائي معين هو الذى يهمنا هنا : فن تجريدى غير ملتزم يصور انساناً تنازل عن اصدار الاحكام على العالم الذى يعيش فيه ، واهتم بشكل الرؤيا التى قد تتكون لدينا عنه . لا يقبل العالم تفسيراً من وجهة النظر هذه ، ويتعلق الامر بتقديم صورة « خام » له ، يصورها انسان قصير او بعيد النظر ، لا رأى له ، ولا يدافع عن رسالة سياسية او اجتماعية معينة . وبهذا ، يعتبر موزيل كاتباً عاصر بروست ، وجويس ، وكافكا ، واعلن عن الرواية الفرنسية الجديدة التى لن تأخذ شكلها النهائى الا عام ١٩٥٠ .

* * *

ينقل لنا **جيمس** جويس بدقة فى روايته **اوليس** Ulysse (١٩٢٢) ، ما يدور فى نفس ايرلندى متوسط الحال خلال الثمانى عشرة ساعة التى يعيشها فى دبلن يوم ١٦ يونيو ١٩٠٤ . ولا يمكن قراءة هذا الكتاب من اوله الى آخره ، كأنه رواية محكمة البناء ، اذ ليست هناك حكاية او استمرار ظاهرى فى ذلك اليوم الذى يقضيه رجل متوسط الحال فى مدينة حقيقية ووهمية فى آن واحد .

يرى جويس ان على الفن الروائى ان يستخدم الرمز لكى يوحى بتعقيد الواقع ، وان الحياة البشرية مهما كانت تافهة ، تنتظم حول بعض الابنية النفسية والاسطورية . لذا بنى ما يمكن ان يسمى ملحمته الغنائية على رمز ، واختار من بين الاساطير الادبية اسطورة **الاوديسة** وحاول ان يطابق حياة اوليس بمشاغل بورجوازى صغير من دبلن .

من ثم كانت **اوليس** مزيجاً من الواقعية الضاحكة ، والمونولوجات الداخلية والكاريكاتير ، والاحداث الدسمة ، والغنائية اللاذعة . واختلطت فيها المشاهد الخيالية بالمشاهد الحقيقية . وشطح خيال البطل ، ليوبولد بلوم ، حتى بلغ درجة الهذيان . ففى الاثناء التى يمر فيها فى احد الشوارع او يدخل مكتبة ، او يشهد موكباً جنائزياً ، او بيتاً للدعارة ، تدور فى مخيلته مشاهد كاملة من البسيكودراما psychodrame ، ويمتزج غليان ذهنه بعالم الواقع . كما ان الكتاب لا يخضع لوحدة الاسلوب . فلكل فصل فيه ، ولكل مقطع فيه ايقاعه الخاص ولغته الخاصة . ولقد أكد جويس ذلك عندما نقل ملحمة هوميروس فى ثمانية عشر فصلاً وجعل لكل فصل لونه ورموزه . كما ان كل فصل يرتبط بفن او علم بعينه ــ اللاهوت .. التاريخ .. فقه اللغة .. الموسيقى .. الخ ... ، او تسيطر عليه صورة رمزية بعينها .

هذا ويرجع الى جويس الفضل فى ادخال الاسطورة والرمز فى الادب الروائى المعاصر .
وعندما ابدع الرواية الرمزية بين ان الواقع الروائى المزعوم لا يقوم على وقائع يمكن دراستها سوسيولوجيا . كما بين ان الرواية لا تبنى على قانون علمى للواقع ، بل على صورة انسانية

العالم ، شأنها في ذلك شأن كل علاقة بين الانسان والعالم . فالرواية تقترح علينا بعض الصور الاسطورية ، وعلى الكاتب الروائي ان يعبر عن الحياة الانسانية من خلال بعض الخطط الاسطورية .

* * *

كل الكتاب الذين استوحوا جويس استوحوا كافكا ، اللهم الا في القليل النادر . فكن الرمز الروائي واحد عند الاثنين . كل ماهنالك ان كليهما قلب مسلمات الرواية بطريقة معينة . ففي رواية جويس ، يختفي الواقع السطحي للوقائع والاحداث اسطورة تعطي معنى للمغامرة الروائية . اما كافكا فيعيد سرد سلسلة من الاحداث التي لامعنى لها في عالم يظل المعنى فيه معلقا . وفي الحالتين ، يظل معنى العالم موضع بحث ، سواء زادت من شأنه غنائية جويس ورموزه ، أم قللت من شأنه المأساة الفردية الغامضة التي يعيشها ابطال كافكا .

فرض كافكا بعض الأساطير الخاصة بالقلق والعبث، وهي اساطير وجدت فيها الرواية المعاصرة اشكالها السلبية . ولنذكر من بين مؤلفاته روايتين اشتهرتا في العالم اجمع : **القضية** Le Procès **والقصر** Le Château يجرد **كافكا** الحكاية العادية من كل معنى . ففي **القضية** ، نرى رجلا" مجهولا" ـ لايعطينا المؤلف اي تفاصيل عن اسرته ، او حياته ـ يدعى ك . ، يقال انه « متهم » ، لكنه لن يعرف ابدا الجريمة التي ارتكبها او نسبت اليه . ها هو ذا يقابل احد المحامين ، ويجمع المعلومات ، ويهيم على وجهه ، ولايتوصل ابدا الى لقاء القاضي المكلف بالتحقيق في قضيته . فيجوب مدينة وهمية قد تكون براغ او غيرها ، ويجهل صاحبة البيت الذي يقطن فيه على ان توصي السلطات القضائية به خيرا ، ويتنزه ، ويحقق في قضيته ، كل هذا دون ان يعرف سبب الاتهام ؛ ثم يزداد قلقه ، ويتعدد مساعيه ، وتستولي عليه حمى نفسية تزداد حدتها كلما تقدمت الرواية ، حتى ينفذ فيه حكم الاعدام ، دون ان يحاكم او يمثل امام قضائه ؛ ينفذ فيه الحكم رجلان مجهولان في ارض فضاء .

كل شيء في **القضية** متماسك ، وكل شيء فيها يخضع لمنطق رهيب ، يجعل من ك ، انسانا حكم عليه مقدما . وتقوم الرواية على فكرة مسلم بها ولا يمكن تصديقها : الا يسأل ك ابدا عن التهمة الموجهة اليه ، او لماذا وجهت اليه ، او من الذي وجهها اليه . ولكمن قوة الكتاب في هذا الفرض التعسفي : محو السياق الاجتماعي ، والسياسي ، والنفسي ؛ ولولاه لاكتسبت مغامرة ك ، معنى عاديا ودخلت الحياة العامة .

هكذا الامر ايضا في **القصر** ، حيث نجد مهندس مساحة ، جوزيف ك . وصل الى قرية تبعد اربعة كيلو مترات عن الضيعة التي طلب اليه المجيء اليها . وعندما يصل الى القرية ، يعلم ان من الصعب الذهاب الى القصر . فالسور مغلق ، واصحاب القصر كثيرا مايتغيبون، ولا يعرفهم احد ، في الواقع . بعد ان يتلقى جوزيف ك ، هذا التحذير ، تنتابه الحيرة، ويبقى في القرية ، ويستقر فيها ويلبل ، ويعيش بعض المغامرات ، كل هذا وهو ينتظر ، باحثا عن الوسيلة التي تمكنه من الوصول الى من طلبوا منه المجيء ، في حين يبدوان الوصول اليهم امر محال . هنا ايضا ، تقوم الرواية على احد المعطيات غير المنطقية : اي انسان عادي وجد في موقف جوزيف ك ، كان

يقطع المسافة،وهي لا تزيد على اربعة كيلومترات،سيراً على الاقدام ، ويحاول ان يتسلق السور ، او يكسر الباب ، او يبحث عن تفسير ما . لكن جوزيف ك ، لا يفعل شيئاً من هذا القبيل ، بل لا يفكر فيه .

يقوم عالم كافكا اللامعقول على بتر الواقع . فالمؤلف يبعد شخصياته عن اى رد فعل طبيعى . يشبه بطلا **القضية والقصر** سائر البشر ، الا في شيء واحد : لاتشبه ردود فعلهما ردود فعل البشر .

انسان عاجز في عالم لامعقول ، هذا هو الموقف الفينومينولوجى ، او بعبارة اخرى ، الاسطورة التي تخلق اساسا جو الرواية عند كافكا .

★ ★ ★

(٢)

بعد ان نشبت الحرب العالمية الثانية،واحتلت فرنسا ،التزم اغلب الروائيين الصمت ،وافسحوا المجال للشعراء . وسرعان ما عادوا الى الحديث ،بعد التحرير ؛ كانوا لايزالون تحت تأثير الاحداث، شأنهم في ذلك شأن المجتمع الفرنسى كله ،ويتعجلون اللحظة التى يلعبون فيها دور الشهود . ولكن شهادة هؤلاء القادمين الجدد الى عالم الرواية لم تتعد « الوثيقة » ، ولم تبلغ الوجود الادبى في كثير من الاحيان . لم تخلف الحرب العالمية الثانية روايات كتلك التى خلفتها الحرب العالمية الاولى . فسرعان ما فقدت الآلام الناجمة عنها الام الأسر واقسى : آلام الاسر والاحتلال الاجنبى . لذا ، لم تبد ظاهرة المقاومة ، عند اغلب كتاب فترة ما بعد الحرب ، الا كمجموعة من الأحداث التى عاشتها بعض الشخصيات ولم تتأثر بها كثيراً ، **وقد يكون روجيه فايان** R. Vailland **الكاتب الحقيقى الوحيد الذى استوحى المقاومة ، واصبح فيما بعد الحرب واحداً من افضل الروائيين الفرنسيين** . كذلك اتاحت الحرب والمقاومة لكتاب الجيل السابق ــ اى الجيل الذى ظهر قبل الحرب بعشرة او خمسة عشر عاماً ــ فرصة تجديد مؤلفاتهم بطريقة ملموسة . ونذكر من بينهم **سيلين** L.F. Céline **وجورج برنانوس** G. Bernanos **وجان جينو** J. Giono **ولوى اراجون** L. Aragon « على سبيل المثال ،كان اراجون آنذاك لسان حال « الواقعية الاشتراكية » في فرنسا . وكان عليه أن يكون مثالا يحتذى . فكتب مجموعة من الروايات ، **« الشيوعيون** Les Communistes » ، روى فيها معارك اصدقائه السياسيين ، وقلقهم وانتصاراتهم . لكنه لم يتقن معالجة الواقع التاريخى ، ورسم شخصيات مهزوزة زائفة ، وعمد الى اسلوب بدا غريباً عليه ؛ لكنه ادرك كل هذا ، وفضل العودة الى الرواية التاريخية .

بعد عام ١٩٤٥ ، سارت الرواية الفرنسية اساسا في طريقين محددين : طريق السيريالية ، وطريق الميتافيزيقا . ولم تستوقف السيريالية الا كتابا قليلين، في حين اجتذبت الميتافيزيقا كتابا جابت شهرتهم الآفاق ، ونقصد بهم سارتر J.P. Sartre **والبير كامى** A. Camus **وسيمون دى بوفوار** Simone de Beauvoir

★ ★ ★

اثرت السيريالية على فن الشعر والرسم ،لكنها لم تؤثر على الرواية الا قليلا . ولا غرابة في هذا . فرائد المدرسة السيريالية وصاحب نظريتها **اندريه بريتون** A. Breton اعتبر الرواية لونا ادبيا يلجأ اليه صغار الكتاب . كما يعرف الجميع ان السيريالية ناهضت الادب بشدة ، من اجل التعبير المباشر عن اللاشعور في كافة صوره والوقوف عند كل ماهو غريب خارق للعادة . لكن الرواية ظلت تتطور وتتغير في الوقت الذي هوجمت فيه . لم تعد مجرد « **حكاية** » او « **شريحة حياة** » ، بل اصبحت لونا متعدد الاشكال يشتمل على النثر الغنائي والقصيدة ، والاعتراف . اصبح كل ماينتج عن الخيال « رواية » . وكانت الحدود الفاصلة بين هذا اللون الادبي وماعداه حدوداً لا تثبت ولا تستقر . كما كان **تعريف** الرواية متقلباً لدرجة جعلت اندريه **جيد** A. Gide يعترض على وصفه بالكاتب الروائي ولم يعترف الا « **بالمزيفون** » "Les Faux-Monnayeurs" وان لم تختلف عن باقي رواياته في الواقع ؛ واعترف **مالرو** A. Malraux بانه كاتب روائي ، لكنه اراد ان تكون « **الامل** " L'Espoir " » شيئا يختلف عن الرواية .

هكذا اتسع مجال الرواية الى حد كبير ، واصبحت الرواية نفسها شيئا فشيئا شكلا متميزا للتعبير ، بل اكثر الاشكال رواجا وانفتاحا . ومن ثم ، كان لابد ان تتأثر بالسيريالية .

لا يذكر تاريخ الادب روائيين سيرياليين بمعنى الكلمة . لكن هناك روائيين خالطوا الجماعة السيريالية ، وتعلموا منها واستفادوا من اكتشافاتهم، ونقلوا روحها الى **مؤلفاتهم** . ونلمس عندهم الاتجاهات والميول التي تلمسها عند السيرياليين : الميل الى الغرابة ، وحب التحرر ، والتخلص من الاشكال البالية في الحياة والتعبير ، والرغبة في تغيير الحياة والعالم عن طريق الكتابة . من اهم هؤلاء الكتاب **ريمون كينو** R. Queneau **وميشيل ليريس** M. Leiris **وجوليان جراك** J. Gracq ، ولسوف نقصر حديثنا على الاثنين الاخيرين .

يخلط ميشيل ليريس في مؤلفاته الاساسية بين الخيال والاعتراف ، لكنه يتخطاهما لكي يبلغ لونا من الابداع الاسطوري . وكتاباته كتابات هامة تؤثر تأثيراً عميقاً على الكتاب الشبان اليوم . بل يمكن ان نقول انه اوجد .. لونا ادبيا جديدا ، هو مزيج من الرواية والمذكرات والاعترافات ، قد تبدو الاشكال التقليدية الى جواره قاصرة محدودة . بدا ليريس بسرد الاحلام وكتابة القصائد الآلية ، كسائر السيرياليين ؛ وكسائر السيرياليين ايضا اهتم بخواص اللغة وقدرتها على صنع الافكار . مثلاً ، اذا غيرنا مكان الكلمات في عبارة ما ، او احد الامثلة السائرة ظهر معنى جديد يثير دهشتنا . وكما فعل بريتون ، تساءل ليريس عن غاية الادب ، واكتشف اول الامر انه التزام بالتعبير التزاماً تاماً . اراد ان يكون الادب مصارعة الثيران .. احتفالا له قواعده وطقوسه ، وينتهي بالقتل إمارا بكل المخاطر التي تعترض الوصول الى الهدف . صحيح ان الاديب مختلف من المصارع ؛ لكن اذا رفض الاديب ان يلتزم ، كما يفعل المصارع ، استخدم الادب استخداما عابثا تافها :

« حلمت اذن بقرن الثور . لم ارض ان اكون مجرد كاتب يحترف الادب ؛ ينتهز مصارع الثيران فرصة الخطر الذي يتعرض له لكي يلمع اكثر مما لمع ابداً ، ويبرز محاسن اسلوبه في اكثر اللحظات تهديداً له : هذا ماكان يثير اعجابي وهذا ما اردت ان اكونه . اردت ، عن طريق السيرة الذاتية ـ وهي مجال لابد فيه من التحفظ ـ ان اتخلص عمداً من بعض الصور التي تضايقني ، واستخلص في الوقت نفسه ملامح ، باكبر قدر ممكن من

الأمانة ، سواء لاستخدامي الخاص أم لتصحيح فكرة خاطئة قد تكونت عني لدى الآخرين . كان لابد ، لكي يتم التطهير ويكون خلاصي نهائياً ، أن تأخذ هذه السيرة الذاتية شكلاً ما ، قادراً على اثارة حماسي أنا ، ويستطيع ان يفهمه الآخرون ، بقدر الامكان . لذا اعتمدت على العناية الدقيقة بالكتابة ، الومضة المأساوية التي قد تغير قصتي في مجموعها ، واستخدمت بعض الأساطير النفسية التي فرضت نفسها لقيمتها عندي ، ولأنها كانت في نفس الوقت ـ فيما يتعلق بالوجه الأدبي للعملية ـ السمات الموجهة ، والوسيلة التي قد تمكنني من ادخال شيء من العظمة الظاهرية حيث أعلم على اليقين أن لاوجود لها (....) أعتقد اذن انني استسلمت من ناحية ، لنزعتي الترجسية ، وحاولت ، من ناحية أخرى ، أن أجعل من الآخرين شركاء لي ، لاقضاة . كذلك مصارع الثيران ، يجازف بكل شيء ، فيما يبدو ، بينما يعنى بقوامه ، ويثق في قدرته الفنية لكي يتغلب على الخطر .

لكن المصارع مهدد حقاً بالموت ، ولن يقف الفنان هذا الموقف أبداً ، اللهم لسبب خارج عن فنه ... انني على حق اذن اذ أواصل المقارنة ، وأرى أن محاولتي ادخال « ولو ظل قرن ثور في العمل الأدبي » ، محاولة قيمة . هل تفضي الكتابة أبداً بمن يمتهنها الى خطر ايجابي على الأقل ، ان لم يك قاتلاً ؟

انطلاقا من مفهومه هذا بدأ المؤلف بنفسه ، فكشف في **سن الرجولة** L'Age d'homme (١٩٤٦) عما لا يجبر المؤلف على قوله : دوافعه ، غرائزه ، أساطيره الشخصية ، بل وخواصه العضوية ... واذ اختار الحديث عن نفسه ، لم يرغب في النظر اليها بعين المتفرج الموضوعي ، بل شارك في الملاحظة ، ودخل فيها واعتبر ذلك الالتزام مبرراً للكتابة ، ويتساءل ليريس : ماهو الخيال ؟ ويجيب قائلاً : انه تجنيد المؤلف للابداع والأسطورة ، للاسهام في خلق العمل الفني . لكنه لايقف عند هذا الحد ، ويواصل البحث ، ويود أن يكون العمل الفني الانسان ذاته ، أي المؤلف ؛ وهكذا ، يسد الفجوة التي تفصل أدب الحياة عن خلق الواقع خلقاً فنياً ؛ هذا وتكمن أهمية ليريس في اجابته على أسئلة كثيرة يطرحها أدب اليوم ، ولجوابه قيمته لدى كثيرين من الكتاب ، على الأقل أولئك الذين اختاروا هدفاً أسمى من اللهو والتسلية .

قلنا أن **أندريه بريتون** شن على الرواية هجوماً عنيفاً ، وانتقد فيها عبث الوصف من ناحية ، ومزاعم الدراسة النفسية من ناحية أخرى . وكان قد اتخذ هذا الموقف منذ عام ١٩٢٤ ، لكنه عاد اليه عام ١٩٣٠ ، وتحدث عن امكانية كتابة رواية سيريالية « تتخلى الدراسة النفسية فيها عن فكرة الانتهاء بسرعة وفي غير اتقان من واجباتها اللامجدية ، لكي **تمسك** حقاً بجزء من الثانية بين شريحتين ، تفاجيء أثناءه منبت الأحداث ، ولكف واقعية الديكور فيها ، لأول مرة ، عن حجب الحياة الرمزية الغريبة التي تحياها الأشياء ... في غير الحلم » .

ولقد طبق **جوليان جراك** هذه الأفكار في مؤلفاته بأمانة تامة وتوفيق لاجدال فيه . فلقد فاجأ ، منذ أول رواية كتبها **في قصر أرجول** Au château d'Argol (١٩٣٨) ، في نطاق المنظر أو الجو اللذين لايقتصران على تحديد اطار الرواية بل يثيرانها بطريقة ما ، منبت حدث قد يفسر على أنه يوم القيامة أو صعود السيدة العذراء . وهذا هو الموقف الذي اتخذه ولم يغيره ، موقف كاتب رفض أي تنازلات للحياة الأدبية في عصره وهذا هو ما ينتظم كل روايات جراك حول قيمة الانتظار ، وتصور كل منها حقلاً من القوى التي تتلاقى شيئاً فشيئاً ، قبل أن تتفجر نهائياً . والبطل هو النقطة التي تتجمع عندها هذه القوى.

مع جراك ، نبتعد عن المفهوم التقليدي للشخصية والحدث : لا تقنين للاحساس ، بل موجات عارمة من الرغبة ، والسحر ، والموت .. لابيان دقيق ، بل قصيدة نثرية طويلة متقنة اللغة ، غنية بالصور ؛ وأيا كان الموضوع الذي يختاره جراك ، أو المكان الذي يريد أن تدور فيه الأحداث ، فانه يكتب روايات « أسطورية » اورمزية ؛ يتزاوج فيها الشعر والرواية . وها هي ذي صفحة من روايته **رجل جميل غامض** Un beau ténébreux (١٩٤٥) تشهد على قولنا هذا :

« اطمئن ياجريجوري ، لن ارحل الآن . لدينا انا وآلان شيء يجب ان يقوله كل منا للآخر . لم احتج الى أيام لكي أفهم من ذا الذي قدم وكأنه يمشي على السحاب ، من ذا الذي يبعد عني كل قلق ، لحظة ... من ذا الذي سيعاد فيه تكوين كل شيء هنا ، من ذا الذي لم احتج الا الى النظر الى وجهه لكي اعرف انه يحمل فكرة عنيفة عن الحياة ؛ ما الذي انتظره منه الآن ، من ذا الذي يقنع بلا كلام ، ويشغلني في غيابه . لست ممن يحكمون على الناس من افعالهم . ان مايلزمني هو الاكثر والاقل : نظرة يترنح تحتها الكوكب ، يد تهدىء البحر ، صوت يوقظ كهوفا كامنة تحت الأرض ولا أعرفها . اى اسرار تربطك بتلك التي أتيت بها الى هنا ، اسرار واقفة كالرؤيا على البحر في قلب عاصفة هادئة ، وتسحره ؟ اى شيطان هجرتها لكي تأتي الى هذا الشاطىء ولسوف يصبح حضوره معجزة بالنسبة لي ؟ وانت ، اجمل من النهار ، جمالك لا يعوض ويبدو وكأنه يترنح دائما عند قمة الشاطىء الصخري . اي نور اشعل فيك ، وجعلك تعكسين هذي الظلال العملاقة . وتفترقين بين الليل والنهار ، حسب مايشاء ظهورك وغيابك ، وتجعلين من حياتي ، من الآن فصاعداً ، رفعة من الظلال والنور ، من الريح على وجنتي ، من الظلام الرطب ، كرجل يسافر بمفرده عبر الغابات الشاسعة ؟

لا ، لا اريد ان اكون في مكان آخر ، او استنشق هواء غير هذا الهواء ، هواء غابة المساء بعد السيل ، ذلك الهواء المثلج المثير الذي اعبه منذ بضعة ايام كما يتنفس المرء عند خروجه من الحمام » .

وفي مكان آخر ، يصور لنا جراك البطل وهو يغطس في الماء بطريقة شاعرية مبتكرة :

« انه يلعب ، ويسبح ويرقص بشيء من النشوة ، والحماس ، لكنه منطو دائما على نفسه ، معزول وسط دوامة تقفل ثانية . راقبته صباح اليوم على « المنط » . احب تلك اللحظة التي يقدم فيها الانسان نفسه للبحر مستقيما وجادا ، متعاليا ، بجميع قواه ، وانسانيته أمام العنصر ، ثم يميل كاللوح ، قبل انطلاق القفزة . نعم ، نظرت اليه الآن جيدا في هذه اللحظة ، هاتان العينان مغلقتان تقريبا على حلم باللذة ... واحسست ان الماء يناديه ـ وهذه السقطة ، هذا الذوبان الافقي غمراه بلذة قوية جعلته يسدل جفنيه تماما رغما عنه ، بحركة حيوانية خالصة ، مليئة بالجمال ؛ يحظى رجال قليلون ـ وانها لميزة عظيمة نادرة في نظري ـ بالقدرة على ترجمة شهواتهم بهذه الطريقة المؤثرة ، المباشرة ، وفي هذا يكمن تقريبا في رايي ، السحر الذي تمارسه ـ بصفة خاصة لا على النساء فقط ـ كائنات تتفق اكثر من غيرها مع قفزة الحيوان ، وأرجحه فرع الشجرة ، وفرار الماء على الحجر ، كائنات يشبه جسدها اللين الرشيق نباتا متسلقا لم ينفصل تماما بعد عن الفروع المتشابكة » .

★ ★ ★

ازدهرت الى جانب الرواية السيريالية ،رواية تكاد تكون قد قطعت نهائيا صلتها برواية القرن التاسع عشر . فهى لا تروى قصة ، أوتبعث الحياة فى بعض الشخصيات ، او تصور بعض الطبائع أو تصف هذا النشاط الاجتماعي او ذاك ، بل تريد ان تكون شاهداً للانسان ، وتصل الى واقعه ، الى اعمق واعم مافيه . انهارواية المصير الانسانى التى تعد امتداداً لمؤلفات بسكال Pascal ولا برويير La Bruyère فى القرن السابع عشر .

كانت الفلسفة قد بدات تقترب من الادب منذ عام ١٩٣٠ ، لكن هذا التقارب زاد بعد الحرب .. ومن الخطا ان نقول ان **سارتر وكامى** لا يكتبان الرواية الا ليجسدا صورة معينة للانسان ورؤيا للأشياء فكرا فيها سلفاً . لكنهما، فى الوقت نفسه ،لايكتبان الرواية الا بالقدر الذى يفكران به. هكذا كتب سارتر **الكينونة والعدم** L'Etre et le Néant فى الوقت الذى كتب فيه **سبل الحرية** Les Chemins de la liberté ،وكتب كامى **الغريب** L'Etranger فى الوقت الذى كتب فيه **اسطورة سيزيف** Le Mythe de Sisyphe . تحولت هذه الرواية المتاثرة بالفلسفة من الخيال الى التبصر والوضوح. لكنها لم تطبق ذلك الوضوح على الدراسة النفسية. ذلك أن الامر لم يعد متعلقا بمصدر ما فى الوعى ،بل بوصف موقف الانسان : علاقته بالكون ، والوجود ، والتاريخ ، والآخرين ؛ أصبح الانسان جديداً حقا امام العين التى تعمل على اكتشافه .

وتدور اغلب المؤلفات المماثلة لهذه الرواية حول صورة ميتافيزيقية للانسان . وهذه الصورة، فى خواصها الدقيقة مشتركة بينها . كان من الطبيعي ، بالفعل ، أن يصبغ جو الحرب الجو المعاصر بالوان معينة ، ويعلم الجميع انها كانت قاتمة . فقد الانسان كل السند التى كان يستند اليها ،بادئاً باحساسه بضرورة وجوده وقيمته .ذلك الاحساس الذى ولده عنده كل من الله ، والايمان بعالم يحكمه العقل ، وامكانية التقدم .ولم يبق له الا القلق زادت من حدته احداث عصره المأساوى . هاهو ذا ، وجها لوجه امام وعي حائر ، وقد تخلى عنه كل شيء امام عالم لا معقول ، صامت ، ثقيل ؛ هذا مانجده فى اغلب الروايات المعاصرة . لاشك انها تريد التغلب على هذا القلق وتخطيه ، وان تجد للحياة معنى مقبولا ، ان تبلغ بذلك القلق مداه ؛ ولربما كانت الرغبة فى عدم الغش ، وعدم الوقوع فى شراك الوهم المثير اكثر ما يميز الرواية المعاصرة . وانها لسمة تشترك فيها اكثر الروايات تباينا .

هذا وتنفى الرواية الميتافيزيقية النزعة الرومانسية romantisme فى رؤياها اولا : فلقد قررت ان تكون حادة البصر والبصيرة باى ثمن ، والا تضع حداً للصراحة : مما ادى الى اعطاء مالايقال نوعاً من الامتياز واعتباره ذا دلالة بالغة فى طريقة كتابتها ، ثانياً : فهى تتجه الى البساطة ، وكثيراً ما تكتفى بمجرد التقرير . كما انها تلتزم الموضوعية فى اللهجة التى تتحدث بها والزاوية التى تنظر منها الى الامور ، ولا يتدخل كاتبها فى السرد مباشرة . لكن هذه الموضوعية تختلف عن موضوعية الرواية الطبيعية naturaliste فالكاتب الروائي المعاصر ملتزم بعمله الفنى التزاماً تاماً ، مادام يعهد اليه برؤياه للعالم . لكنه لايعرض هذه الرؤيا مباشرة، بل يحاول ان يدخلها فى مادة السرد ذاته . كذلك ،لاتعنى موضوعية الرواية المعاصرة ان الكاتب ينظر الى شخصياته نظرة الخالق القدير صاحب الامتيازات ،بل يحاول ان يكون الشخصية ذاتها ، اى ان يكون مطابقاً لها بحيث ينمحى ويزول .وهكذا تلت الموضوعية القائمة على التباعد واللامبالاة موضوعية قائمة على المشاركة .

ولعل سارتر وكامى ابرز من كتب الرواية الميتافيزيقية وبلغ بها درجة الكمال .

سارتر صاحب نظرية شهيرة فى الرواية . ضمنها كتاباته المعروفة باسم **مواقف** Situations. رفض الاشكال الادبية ، ووقف موقف « **الوعى** conscience » من وعى آخر ، وعى كاتب الرواية . وعندما تحدث عن **فولكنر ومورياك** F. Mauriac ، بحث عما يدور فى وعى هذين الكاتبين .

لاحظ سارتر «اولا» ، ان هناك زماناً للرواية ، كما ان هناك زماناً للكاتب الروائى ، ولاشأن لهذه الازمنة المختلفة بزماننا الخاص . فالكاتب الروائى يصنع الماضى والحاضر والمستقبل لكى ينفى مأساة الانسان المتمثلة فى وقتيته وزواله . وسواء زاد من سرعة الزمان أو ثبته عند لحظة ما فانه يبتره دائماً . يقول **سارتر فى هذا الصدد :**

« حاول اغلب المؤلفين المعاصرين ، بروست ، وجويس ، ودوس باسوس ، وفولكنر ، وجيد ، ان يبتروا الزمان ، كل على طريقته بينما جعل منه آخرون ، مثل دوس باسوس ، ذاكرة ميتة مغلقة . اما بروست وفولكنر فقطعا راسه بكل بساطة . واخذا منه مستقبله ، اى الحرية وبعد الافعال » .

اثرت هذه الكلمات تاثيراً بالغاً على اغلب الروائيين الشبان فى فترة مابعد الحرب فقطعوا صلتهم بالشكل التقليدى للسرد . وذهبوا الى ابعد من جويس الذى ركز احداث **اوليس** فى يوم واحد ، وخلطوا ، فى سياق السرد الواحد ، الماضى بالحاضر والمستقبل ، ليصوروا شخصياتهم فى مجموعها ، بعيداً عن تقسيمات الزمان المتصلة . كما ابدى سارتر ملحوظة عامة ، الا وهى ان الانسان يتغير مع مرور الزمن ، واضاف قائلا ان الانسان نفسه يعرف أيضاً بمجموعة لحظاته ؛ وهكذا استبدل النظرة الجزئية التحليلية الى حياة الشخصية بنظرة كلية شاملة .

ولا يمكن ان تكون هذه النظرة نظرة الروائى فقط ، او نظرة سابقة السرد . انها أيضاً النظرة التى يلقيها القارىء على الرواية اثناء القراءة ، وهى ليست سوى تلك النظرة التى كانت لدى الكاتب اثناء الكتابة . يكتشفهما كليهما بينما تبنى الرواية وتولد ، وتحيا ، وتموت الشخصيات التى تروى لنا قصصها . وهنا ايضا ، يتصل الأمر بالعلاقة بين وعى القارىء ووعى المؤلف ، ووعى الشخصيات . هذا ويرى سارتر أن الوعى يتمثل فى الحرية . لاشك اننا لانستطيع ان نضع على قدم المساواة المخلوقات الحية ، اى الكاتب والقارىء ، والمخلوقات الوهمية ، اى شخصيات الرواية ؛ ويهمنا ، بالذات ، أن توهمنا هذه الأخيرة انها حية ؛ ولن يتسنى لها ذلك الا اذا سلكت سلوكاً حراً ؛ وكان سارتر ، بهذه المناسبة ، قد كتب مقالاً مدوياً اخذ فيه على فرانسوا مورياك سيطرته على شخصياته وموقفه منها موقف الخالق القدير الذى يعرف سلفاً الاجابة على الاسئلة التى يطرحها ، فى حين يجب ان تكون الرواية الارض التى تجد فيها هذه الاسئلة جواباً ، عن طريق الشخصيات والمواقف .

وفى هذه الطريقة فى النظر الى **الرواية والكاتب الروائى** ، وعلاقتهما داخل العمل اثناء « بنائه » وعلاقة الروائى بالقارىء الذى « يبنى » الرواية بدوره اثناء القراءة الخ ... ما يمكن ان يؤثر على المؤلفين الجدد تاثيراً عميقاً باقياً . وبما ان هذه العلاقات مبهمة بطبيعتها ، فعلى الادب الجديد ان يعمل على الافلات من طابعها هذا ، اما بالافراط فى الذاتية ، واما بالموضوعية الدقيقة ؛ واذا كان ذلك كذلك فقد شهدنا من ناحية « ادب الاعتراف » ، ومن ناحية اخرى ادبا يزول فيه المؤلف الذى يدع قصته تروى تلقائيا ، وكانها مدفوعة بقوتها الداخلية فقط .

كذلك حدد سارتر موقف الروائي من روايته واذا كانت هذه الرواية قد انتهت من دراسات الانماط والطبائع ، فعليها ان تنتهى ايضا مما يسميه سارتر « الجوهر essences او « الطبيعة » ، فلا وجود فى رايه « لطبيعة »العاشق ، او الزوج المخدوع ، او الطموح ، او الثائر .. بل لاوجود للطبيعة البشرية ذاتها ..ولا يمكن الحديث ، بالتالى ، عن المصائر ؛ وعلى كل رواية تروى مصيرا ما أن تستبدل النظرة الموضوعية الى الحياة بنظرة ميتافيزيقية او دينية . وهذه النظرة الميتافيزيقية جزء من مجموعة اكبر : الطبقة الحاكمة ، تلك التى تفرض على الكاتب ، دون أن يشعر ، فلسفة معيشة للعالم ، واخلاقيات من شانها الاحتفاظ بالحالة الراهنة للأشياء . لذا ، استبدل سارتر بالجوهر « الوجود existence » فبالوجود ، يعرف الانسان نفسه فى كل لحظة بحرية تامة .وعلى الكاتب ان يصور مواقف متباينة للغاية ، تتطلب من الانسان الذى يعيشها اجوبة متباينة ايضا ، متجددة دائما .

كتب سارتر روايات عبرت فى البداية عن حقيقة ما ، واكدت فى النهاية موقفا ما ، روايات تندد بالعالم ، وترسم صورة قاسية لحال الانسان ، لكنها تجنبنا ارضا تميد تحت ارجلنا ، لان سارتر لايضعنا امام الأسباب التى تحملنا على اليأس الا لكى نعرف ما اذا كنا سنجد مبررا للحياة ام لا .

وكانت الغثيان Nausée (١٩٣٨) **اول حادثة هامة فى حياته الادبية** . تتلخص هذه الرواية التى لاقت نجاحا هائلا ، فى يوميات انسان قطع كل صلة بالمجتمع البورجوازى الذى يعيش فيه فى بوفيل ، ليجرد الوجود ويعريه .. يفقد البطل ، انطوان روكونتان ، اوهامه شيئا فشيئا ، وتنهار الاساطير المطمئنة التى كانت تبرر وجوده الواحدة تلو الاخرى . ويتبدد وهم المغامرة ، ومعه تتبدد الرواية كما فهمها مالرو . ويدرك ان فكرة اللحظات المميزة فكرة خاطئة ، وهكذا يرفض سارتر الرواية كما فهمها بروست . وعندما يستبعد روكونتان فكرة كتابة سيرة الماركيز دى روبيلوف ، يستبعد سارتر فكرة السرد التاريخى . والبطل الذى علم نفسه بنفسه وسماه سارتر l' Autodidacte ، وهب حياته لقراءة كتب مكتبة البلدية بطريقة منتظمة من الالف الى الياء ؛ لكن ، يتضح فى النهاية انه انسان شاذ يعشق الرجال ويستحق الرثاء . ومن ثم تنتهى النزعة الانسانية humaniste الى سوء النية . اما الناس الخيرون المحترمون الذين يستعرضون بعضهم بعضا عند خروجهم من القداس او فى متحف بوفيل ، فينزع الراوى القناع عن وجوههم ، ويصفهم «بالنذالة» .. احيانا يسلم روكونتان نفسه للنزعة الغنائية ؛ لكن ، سرعان ما يتحطم حماسه العابر ، ويغلب عليه الاشمئزاز من الطبيعة والعالم .

يوميات روكونتان هجائية وميتافيزيقية فى آن واحد . يبدو انها تهدم كل شىء ، وهذا صحيح ؛ لكنها تكشف عن شىء واحد مطلق ، الا وهو العبث . وتبين لنا كيف يتحرر الوعى اذا انتزع نفسه من كافة الوان الاغراء اللزج فى العالم ، ورفض أن « يكون » شيئا . كما انها تصور انسانا يسلم بأن مامن شىء يبرر وجوده ، وان وجد تبرير ما ، تمثل فى العمل الفنى ، فى اسطوانة «جاز» قديمة يسمعها البطل فى النهاية ، وفى احد المقاهى . لذا ، يقرر روكونتان ان يكتب رواية « جميلة ، صلبة كالصلب ، تجعل الناس يخجلون من وجودهم » . هناك اذن امل فى التحرر . فاللحن لا وجود له كما يوجد الانسان أو توجد الأشياء . وهو حتمى ، ضرورى يمكن ان نكون مثله ، لا وجود لنا ، اى أن نكون ، ونخلق اشياء فوق الوجود ، تفلت من عبث الوجود : كتابا مثلا ، لوحة ، مقطوعة موسيقية ... الخ . لكن اغراء الجمال لم يستوقف سارتر طويلا .

الغثيان كتاب هام، قام فيه سارتر بمحاولة جديدة، وانتهج فيه اسلوبا جديدا فى الكتابة يهدف الى محو الراوى للكشف عن موقع الانسان فى العالم. قد يخطىء النقد اذا راى فى الغثيان رواية هادفة. فهى لا تسعى الى الدفاع عن وجهة نظر ثقافية، بل تعبر عن تجربة حية. وهكذا تبدو الرواية الميتافيزيقية وكانها « رواية خالصة »، ذلك ان سارتر لايثبت او يدلل، بل يبين.. انه يبين عالما ووجودا لا يؤثران بحال من الاحوال على حلمنا بالضرورة. نحن نود ان تشبه حياتنا شيئا ضروريا، ان يكون لها شكل نهائى كذلك الذى يتاح للتمثال او العمل الفنى. ونود ان نشعر ان العالم المحيط بنا قائم على اساس من العقل. لكننا نكتشف مونولوجات متوازية حيث كنا ننتظر حوارا بين هاتين الحاجتين الملحتين. يوجد العالم، ويوجد الانسان، لكن من اجل لا شىء. انهما زائدان عن الحاجة اذن. وواجبنا الاول هو الا نسكت على هذه الحقيقة ونتناساها، لان النعاس الارادى وسوء النية اثم اكبر. الموقف الوحيد الذى يمكن ان يتخذه الانسان اذن، اذ يكتشف هذه الحقيقة اللامعقولة هو الغثيان. ذلك الغثيان الذى يشعر به روكونتان فى المشهد الشهير الذى تاخذ اشجار الحديقة العامة فى « التواجد » فيه امام عينيه:

« لا استطيع ان اقول اننى اشعر بالراحة او الفرح، بالعكس، هناك شىء يسحقنى. لكنى بلغت غايتى. عرفت ما اردت ان اعرفه: فهمت كل ما حدث لى منذ شهر يناير. لم يفارقنى الغثيان، ولا اظن انه سيفارقنى فى وقت قريب. لكنى لم اعد اخضع له، لم يعد مرضا او ازمة طارئة، لانه: انا..

كنت منذ قليل فى الحديقة العامة. كان جذر شجرة الكستناء غائرا فى الارض، تحت المقعد الذى اجلس عليه بالضبط. لم اكن اذكر انه جذر. كانت الكلمات قد غابت، وغاب معها معنى الاشياء، وطريقة استعمالها والعلامات الباهتة التى خطها البشر على سطحها. كنت جالسا، منحنيا بعض الشىء، منخفض الراس، وحيدا امام هذه الكتلة السوداء المعقدة، كتلة خام تماما بعثت الخوف فى نفسى. ثم عنت لى هذه الفكرة المثيرة.

توقفت لها انفاسى. لم اشعر ابدا، قبل الايام الاخيرة، بمعنى هذه الكلمة: « الوجود ». كنت كالآخرين، كاولئك الذين يتنزهون على شاطىء البحر فى ثياب الربيع. كنت اقول مثلهم: « البحر اخضر، هذه النقطة بيضاء، فوق، نورس »، لكنى لم اكن اشعر بوجود كل هذا، لم اكن اشعر ان النورس « نورس موجود »؛ عادة ما يختبىء الوجود. انه هنا، حولنا، فينا، انه نحن. لانستطيع ان نقول كلمتين من غير ان نتحدث عنه؛ وفى النهاية، لا نلمسه. عندما ظننت اننى افكر فيه، واغلب الظن اننى كنت لا افكر فى شىء، كان راسى خاويا، الا من كلمة واحدة: « الوجود ». ام اننى كنت افكر... كيف اقولها؟ كنت افكر فى الانتماء، كنت اقول لنفسى ان البحر ينتمى الى مجموعة الاشياء الخضراء، او ان اللون الاخضر جزء من صفات البحر. حتى عندما كنت انظر الى الاشياء، كنت ابعد ما اكون عن التفكير فى وجودها: خيل الى انها ديكور. كنت آخذها بيدى، واستخدمها كادوات، واتوقع مقاومتها. لكن كل هذا كان يدور على السطح. ولو اننى سئلت آنذاك عن ماهية الوجود، لاجبت بحسن نية انه لاشىء، مجرد شكل خال يضاف الى الاشياء الخارجية، ولا يغير فى طبيعتها شيئا. وفجاة اصبح هنا، واضحا

كالنهار : كشف الوجود عن نفسه فجاة . كان قد تخلى عن مظهره المسالم ، مظهر الفئة المجردة ، واصبح عجينة الأشياء ذاتها ؛ كان هذا الجذر معجونا بمادة الوجود . او بالاحرى، اختفى الجذر والمقعد ، واختفت اسوار الحديقة والحشائش القليلة ، لم يكن تنوع الأشياء وفرديتها الا مظهراً ، طلاء . وذاب هذا الطلاء . وبقيت كتل وحشية ، لينة ، عارية عراء مخيفاً بذيئا ، في غير انتظام .

تجنبت اتيان اى حركة . ولم اكن في حاجة الى الحركة لكى أرى ، وراء الأشجار ، الأعمدة الزرقاء ، وقنديل كشك الموسيقى ، وتمثال « فيليدا » ، وسط اشجار الرند . كل هذه الأشياء ... كيف اقولها ؟ كانت تضايقنى ، تمنيت ان يكون وجودها اقل قوة ، واكثر جفافاً ، وتجريداً ، وتحفظاً . كانت شجرة الكستناء تجثم على عينى . كان الصدا الأخضر يكسوها حتى منتصفها . كانت قشرتها السوداء المنتفخة تبدو وكأنها من الجلد المغلى . وخرير الماء في ينبوع « مسكريه » ينساب في اذنى ، ويعشش فيهما ، ويملاهما بالتنهدات . كان انفى يفيض بالرائحة الخضراء العفنة . كان كل شيء يستسلم للوجود بلطف وحنان ، كالنسوة المتعبات اللاتى يستسلمن للضحك ويقلن : « الضحك حلو » بصوت رخيم . كانت الأشياء بعضها في مواجهة بعض ، ويعترف بعضها للبعض الآخر بوجوده. وفهمت ان لاوسط بين عدم الوجود وهذا الفيض . لو ان المرء كان موجوداً ، لكان لابد من وجوده الى هذا الحد ، حد العفن ، والانتفاخ ، والبذاءة . في عالم آخر ، تحتفظ الدوائر والألحان الموسيقية بخطوطها النقية الصلبة ، لكن الوجود يعنى ميل الأشجار ، واعمدة زرقاء بلون الليل ، وحشرجة النبع السعيدة ، والروائح الحية ، والضباب الخفيف الحار الطافى في الهواء البارد ، ورجلا احمر الشعر يهضم على مقعد ؛ كان لكل هذا النعاس ، والهضم ، في مجموعه ، شكل مضحك مبهم . مضحك ؟.. لا : لم يبلغ الأمر هذا الحد ، لاشيء في الوجود يمكن ان يكون مضحكا . كان الأمر اشبه بمقارنة مبهمة، تكاد لا تفهم ، ببعض مواقف الفودفيل. كنا كومة من الموجودين المحرجين من انفسهم . لم يكن لدينا اى سبب لكي نكون هنا . كان كل موجود قلقا ، مضطربا ، يشعر انه زائد عن حاجة الآخرين . تلك هى العلاقة الوحيدة التى استطعت ايجادها بين هذه الأشجار ، وهذه الأسوار ، وهذه الأحجار . عبثا حاولت احصاء اشجار الكستناء ، وتحديد موقعها من التمثال ، ومقارنة ارتفاعها بارتفاع اشجار الجميز . كانت كل شجرة تفلت من العلاقات التى حاولت ان أحبسها فيها ، وتنعزل ، وتفيض . كنت اشعر بطابع هذه العلاقات ... التعسفى : لم تعد لها سيطرة على الأشياء . زائدة هى ، شجرة الكستناء ، هنا ، امامى ، ناحية اليسار ، زائد هو ، تمثال « فيليدا » ..

وأنا الضعيف ، الذابل ، البذيء ، الذى يقلب افكاراً كئيبة ، انا كنت ايضا زائداً عن الحاجة . لم اشعر بذلك ، لحسن الحظ ، بل فهمته ، لكنى كنت غير مرتاح لأننى كنت اخشى ان اشعر به ... حلمت بمحو نفسى محواً مبهماً ، لاعدم على الأقل واحدة من صور الوجود الزائدة عن الحاجة . ولو اننى فعلت ، لكان موتى زائداً عن الحاجة ، ولزادت جثتى عن الحاجة ، وكذا دمى على الحصى وبين النبات ، في اعماق هذه الحديقة الباسمة . ولو

انى فعلت ، لكان اللحم المنخور زائداً عن الحاجة فى الأرض التى تتلقاه ، ولكانت عظامى القشرة النظيفة كالأسنان زائدة عن الحاجة هى ايضاً : كنت زائداً عن الحاجة الى الأبد » .

كتب سارتر ، بعد **الغثيان** ، مجموعة من القصص القصيرة بعنوان **الجدار** Le Mur (١٩٣٩) صور فيها الاقتراب الذهنى ، والشذوذ الجنسى ، وسوء النية ، ... الخ ، ولربما كانت هذه القصص من احسن ماكتب سارتر ، لكنها لا تأتى بجديد يذكر بالنسبة **للغثيان** .

وبعد **الجدار** ، ظل سارتر يفكر فى الاشكال الروائية واستخدامها ووضع نظرية لها كما رأينا. بعد ماساة الانسان المنبوذ اللاجتماعى ، فكر فى رواية المشاركة التاريخية . وكانت تجربة الحرب حاسمة فى هذا الصدد . ستصور هذه الرواية دائما حرية ما ، لكنها حرية ترتبط بالمسئولية التاريخية ، لا الميتافيزيقا . ولسوف يلى تكنيك اليوميات التى يكتبها فرد منعزل تكنيك آخر : رواية جماعية تبعث الحياة فى وعى شخصيات متعددة .

حاول سارتر ان يطبق نظريته فى الرواية فى مجموعته **سبل الحرية** ، حيث قدم لنا ايضاً مثالاً لنظريته الفلسفية وما ينبغى ان يكون عليه التزام الاديب .

فى **سن الرشد** L'âge de raison (١٩٤٥) ، تكتشف الحياة مجموعة من المراهقين ، والبالغين الذين جرفتهم دوامة الحرب . زمانهم يثقل عليهم ، رغم انفهم . ومع هذا ، عليهم ان يجدوا حلاً لبعض المشاكل الشخصية البحتة ، ويتراءى يتوصلون الى ذلك بصعوبة بالغة ، مارين بكل مايمكن ان يرتكبه الشباب من اخطاء . حتى « ماتيو » الذى يكبر المجموعة سناً ، يطرح اسئلة تثير الدهشة ؛ يتساءل فى وقت ما على سبيل المثال : هل يجوز ـ من الناحية الاخلاقية ـ له ان يحث عشيقته على اجهاض نفسها أم لا ؟ كما لا تتوصل واحدة من هذه الشخصيات الى طرح قضايا كنا ننتظرها ، ولا تعى حقاً المسئوليات الملقاة على عاتقها . ومما لاشك فيه أن سارتر الفيلسوف اراد ان يصور لنا هنا الوانا من الوعى المغترب الذى لم يوقظه شىء بعد .

فى **المهلة** (١٩٤٥) Le Sursis ، يتطلع سارتر الى آفاق اوسع وارحب ، مستخدماً بعض الاساليب الثورية فى التكوين . فلقد اراد ان يعطى لنا صورة كلية للعالم الذى يستعد للحرب ، خلال فترة الهدوء التى تلت اتفاقات ميونيخ . ولجأ لهذا الغرض الى بعض الوسائل التى سبق ان استخدمها دوس باسوس : الخلط بين الأزمنة والأمكنة ، وقوع الأحداث الجماعية والاحداث الفردية فى وقت واحد ، ادخال الشخصيات التاريخية فى الرواية ، مزج الأحداث الواقعية بالخيال . الا ان كل هذا لا يحرك فى القارىء سوى احساس ذهنى بحت ، ولا تستوقفه شخصية بعينها . اما الأحداث والتعليق عليها ، فلقد سبق ان عرفها الناس من الجرائد . ومن ثم نتساءل : او لم يرد المؤلف ان يبين بالذات ان الحياة الفردية اخلت السبيل للحياة الجماعية ، خلال هذه الفترة الدرامية ؟

فى **الياس** (١٩٤٩) La Mort dans l'âme ، نلتقى ثانية بماتيو ، بطل **سن الرشد** ، بعد ان جند ، واصبح محارباً ، رغم معتقداته الأخلاقية والسياسية . فهو يحارب ، ولا يحب الحرب . ومع ذلك ، لايكتفى بان يكون آلة تخضع للنظام ، بل يعد لكل فعل من افعاله عدته ، ويفكر فيه طويلاً . كل هذا لكى يدرك ان الحرب التى يشترك فيها « حرب زائفة » ، وأنه هو نفسه تمثال جندى . وينهار كل شىء قبل ان يجد متسعاً من الوقت يؤمن خلاله بما يفعله . وها هنا ، يلوح شبح الهزيمة .

ظهرت في **الغثيان** كلمة سيطرت على مؤلفات سارتر فيما بعد : الحرية . يمكن أن نقول ، بهذه المناسبة ، ان هذه المؤلفات تبدأ عند **الغثيان** وتنتهي عند **سبل الحرية** ، مارة **بالذباب** Les Mouches . يكفي ان نجتاز مسرحة **الغثيان لكي تكتشف سبل الحرية . واذا كان الانسان بلا اساس ، فذلك لانه اساس نفسه ؛ واذا كان لايجد شيئاً خارجياً يعطيه قيمته، فذلك لانه قيمة نفسه . واذا كان كل شيء قد تخلى عنه ، فذلك لانه حر . واذ يجد الانسان نفسه امام هوة حريته ، سينتابه دوار قلق . لكن عن هذه الحرية ، ينشأ معنى حياته . الحرية : تلك هي الكلمة الخصبة التي تمكننا من مواجهة العالم ومواجهة مصيرنا . يكفي ان نعكس الآية ، وسنرى عندئذ ان « الحياة تبدأ من الضفة الاخرى لليأس »** ، كما يقول سارتر في مسرحية **الذباب** .

وفعلاً ، يصرح ماتيو ، بطل **سبل الحرية** ، بانه قد قرر ان يحمل مسئولية الوجود على عاتقه . تحيا كل شخصية في هذه الرواية تجربة حريتها ، وتبدو كأنها تتحرك باستمرار نحو مستقبل لا يمكن التنبؤ به . وجدير بالملاحظة انما من شيء يثقل على ابطال سارتر ، أو يجبرهم على ان يكونوا هذا بدلاً من ذلك : لا الأوامر الدينية ، ولا تعاليم الأخلاق ، ولاماضيهم ، ولا اهواؤهم ، ولا فكرتهم عن انفسهم ولا وضعهم الاجتماعي . صحيح انهم اكثر من كائنات مجردة تسبح في الفضاء . فهم يرتبطون بواقع تاريخي او نفسي ، او ثقافي ، معين . لكن موقفهم ابعد مايكون عن الحتمية . بل هو مجال للاختيار الحر . على شخصيات سارتر أن تختار نفسها في كل لحظة ، لأنها مسئولة عن نفسها . عدم الالتزام يعني الاختيار . والالتزام يعني اعادة النظر في الاختيار ، كل لحظة .

في الواقع ، أن يتردد الانسان او يلتزم يعني انه حر ؛ ولا تختص الحرية بشكل استثنائي للفعل بل هي النسيج الذي يتكون منه الوجود ذاته . هذا هو الموقف الذي يقترحه سارتر ، ومؤداه : تحويل الهزيمة الى نصر . ونظراً لان الانسان كائن لا جوهر له فانه ، يحظى بحرية الوجود دائماً . واذا استوفى هذا الشرط ، تكشفت له قيم الحياة الاصيلة : المسئولية ، الاختيار ، الخ . . .

ملحوظة اخيرة : ربما كان اشمئزاز شخصيات سارتر وخاصة عجزها عن الرضا بظروف الحياة البيولوجية أول ما يلفت النظر في رواياته . ويبلغ الاشمئزاز من الجسد ، مثلاً ، ذروته في الجنس . في **الغثيان** يبدو العالم قبيحاً لامعقولاً من خلال بعض الرموز الجنسية . وللحب عند سارتر رائحة الفضلات دائماً . نجد في **المهلة** مشهداً خارقاً للعادة يصور فيه المؤلف بعض العجزة المقعدين الذين يتبادلون كلمات الحب والحنان في اللحظة التي يقضون فيها حاجتهم ، كل امام الآخر ، في احدى عربات السكك الحديدية . ويرى جايتون بيكون G. Picon أن هذا المشهد مشهد مروع أليم ، وقمة من قمم هذه الرواية ، ولربما كان من اقوى المشاهد التي صورتها الرواية العالمية المعاصرة :

« تأوه شخص بهدوء ، تحت الشمس ؛ كان احد المرضى المقعدين بالقرب من الباب . نهضت الممرضة واتجهت اليه ، متخطية الأجساد . رفع شارل ذراعه الايسر وادار مرآته بسرعة ؛ التقطت المرآة الممرضة فجأة ؛ كانت منحنية فوق صبي بدين احمر الوجنتين ، مفرطح الاذنين يبدو في عجلة من امره . نهضت الممرضة ، وعادت الى مكانها ورآها شارل تفتش في حقيبتها . ثم واجهتهم ، ممسكة بمبولة بين اصابعها وسألت بصوت عال :

« هل من رغبة لاحدكم ؟ اذا كان لاحدكم رغبة ، فيستحسن ان يقول اثناء توقفنا ، هذا اريح . لا تمنعوا انفسكم . لا داعي لان يخجل بعضكم من البعض الآخر . لاوجود هنا لرجال أو نساء ، لاوجود الا لاناس مرضى » .

مرت عليهم بنظراتها الصارمة ، ولم يجب احد . استولى الصبي اليدين على المبولة بينهم واخفاها تحت غطائه . ضغط شارل بقوة على يد صديقته . كان يكفي ان يرفع صوته ويقول : « انا ، انا لي رغبة في التبول » ؛ مالت الممرضة ، واخذت المبولة ورفعتها . كانت تلمع في الشمس ، يملأها ماء جميل اصفر يرغي . اقتربت الممرضة من الباب ، واطلت منه . رأى شارل ظلها على الحاجز ، رآها ترفع ذراعها ، بارزة فوق مستطيل من النور . امالت الممرضة المبولة ، وانفلت منها ظل سائل متلألئ .

قال صوت خفيض : « سيدتي » .

قالت الممرضة : « آه ، اخيراً قررت . انا قادمة » .

سيسلمون الواحد بعد الآخر . ستقاوم النساء مدة اطول من الرجال . ولسوف يشيع هؤلاء رائحة نتنة بالقرب من جاراتهم . هل يجرؤون على الكلام معهن بعد ذلك ؟ « الانذال » قالها شارل لنفسه ، وحدثت جلبة عند مستوى الأرض . ارتفعت النداءات الهامسة الخجلة من كافة الأركان . وتعرف على صوت بعض النساء .

قالت الممرضة : « انتظروا ! كل بدوره » .

« لا وجود الا لاناس مرضى » . يظنون ان كل شيء مباح لهم لأنهم مرضى ، لا رجال ولا نساء ، بل مرضى . كان متألما ، لكنه كان فخوراً بألمه ؛ لن اسلم : انا رجل . كانت الممرضة تذهب من الواحد الى الآخر وسمع قرقعة حذائها على الألواح . وامتلأت العربة برائحة قوية . وقال وهو يتلوى من الالم : « لن اسلم » .

قال الصوت الأشقر : « سيدتي » .

ظن انه اخطأ السمع ، لكن الصوت ردد في خجل كأنه يغني :

« سيدتي ، سيدتي ! هنا » .

قالت الممرضة : « ها انذا » .

التوت اليد النحيلة الدافئة في يد شارل وافلتت منها . وسمع شارل قرقعة حذاء . كانت الممرضة فوقهم ، انها صارمة ، ضخمة ، ملاك .

قال الصوت متوسلاً : « التفت » . وهمس ثانية : « التفت » .

ادار رأسه وود أن يصم اذنيه ويضغط على أنفه . وغاصت الممرضة ، كأنها سرب هائل من الطيور السوداء ، واظلمت مرآته . قال لنفسه : « انها مريضة » ، لا بد انها نزعت فراءها ؛ طفت الرائحة على كل شيء لحظة ، و ... ملأت خياشيمه . انها مريضة ، انها مريضة . كان الجلد الاملس الجميل مشدوداً على فقرات سائلة ، على امعاء متقيحة ، وتردد ،

موزعا بين الاشمئزاز والرغبة الدنسة . وفجأة اقفل امعاءه كقبضة اليد ، وفقد الاحساس بجسده . انها مريضة . كانت كل الرغبات قد زالت . وشعر انه نظيف جاف ، كما لو كان قد استرد صحته . مريضة . قال بنبرة حب : « قاومت ما امكنها ذلك » . . . نهضت المريضة ، ونادتها اصوات عديدة تعالت من الطرف الآخر للعربة . لن يناديها . كان يحلق فوق الأرض ، فوقهم ببضع بوصات . لم يك شيئا . لم يك طفلا رضيعا . قال : « لم تتمكن من المقاومة » ، بلهجة حنان جعلت عينيه تدمعان . وكفت هي عن الكلام . لم تجرؤ على الكلام معه . انها خجلة . قال بنبرة حب : « ساحميها » . قف . وقف ، ومال عليها . وتأمل وجهها الجميل الحائر . كانت تلهث قليلاً في الظل . ومد يده ، وتحسس الفراء ، وتلمس الجسد الشاب . لكن شارل الفي يبدو استولى عليها . قاومت اليد ، فجذبها الى جواره ، وضغط عليها بكل قواه ؛ مريضة . وكان ها هنا ، صلبا ، جافا ، حرا . . . سيحميها . .

واذا كان ماتيوق سبيل **الحرية** يود ان تجهض عشيقته نفسها ، فهو لا يفعل ذلك لانه يريد ان يظل حرا فحسب ، بل لانه يمقت الجنس ، ومقت الجنس معناه مقت الحياة . وفي مقام آخر ، عبر سارتر عن هذا الاشمئزاز عندما تخيل شخصيات كثيرة مصابة بالشذوذ الجنسي . قد يتبادر الى الاذهان انه يصور لنا هذا العالم الدنس لذاته ؛ لكن ذلك خطأ لان الدنس عنده لا يكتسب معناه الا اذا صحبه الحنين الملح الى البراءة والطهر .

لاتجذبنا الى روايات سارتر احداثها العادية ، ولا شخصياتها التي يصعب التمييز بينها ، ولا اسلوبها المحايد ، ولا معناها النظري الذي نستخلصه بعد القراءة . انما ترجع عظمة سارتر ككاتب روائي الى أن لديه عالما يكتشف لنا عنه ، عالم خانق يسيطر علينا وسرعان ما نتعرف عليه ، عالم « يشرب الانسان فيه نفسه بلا عطش » ، عالم ابواب الخروج فيه مغلقة وكل شيء فيه زائد عن الحاجة ، والطبيعة فيه كتلة يستحيل التحاور معها ــ شمس كئيبة ، بحسر « بارد اسود » . . . الخ ــ عالم انقطعت صلته بالعالم الخارجي ، واصبح اسير حدوده الانسانية الضيقة (٢) . لكن ، لا بد من مخرج . وهل كان يكتب سارتر لولا تأكده من اكتشافه ؟ لا يمكن ان يكون هذا المخرج الحلم او الأمل في شيء كامن وراء المصير الانساني ، ولا يمكن أن يكون المأساة ، لان التمرد ، والصرخة اليائسة لا فاعلية لهما . . . انه الحرية . الا ان سارتر لا يحيا الحرية في عالمه الروائي كما يعيشها في فكره . فهو يظن ان ابطاله احرار ، ويظن هؤلاء الأبطال بدورهم انهم كذلك ، لكننا لا نشعر ان حريتهم تحررهم حقا ، اذا جاز القول ؛ لقد أجمع النقاد على ان محاولة سارتر الروائية انتهت بالهزيمة . ومع ذلك ، تفوق قيمتها قيمة محاولات كثيرة ناجحة . فهي تشهد حقا ، بالرغم من طابعها التعليمي ، على مسار المثقفين الفرنسيين ــ ذهنيا كان ام اخلاقيا ــ في فترة ما من تاريخهم . ولربما احس سارتر نفسه بفشل محاولته ، فابتعد عن الرواية نهائيا ، واتجه الى المسرح ، ليلتقي لقاء مباشرا فعالاً مع أكبر جمهور ممكن .

★ ★ ★

(٢) كثيراً ما يكون هذا العالم حجرة مغلقة لا تنفتح على الخارج ، ولا تدخل فيها نسمة هواء ويثقل عليها جو كئيب خانق . حجرة بيير في القصة القصيرة المسماة الحجرة مغلقة النوافذ تضيئها المصابيح الكهربائية دائما . وحجرة مارسيل تشبه جوف القوقعة . هذا وترمز فكرة الاسر الملحة الى انفصال الانسان عن العالم .

ظهرت **القريب** L'Etranger عام ١٩٤٢ ، قبل« **اسطورة سيزيف** Le Mythe de Sisyphe » ـ وهى تعليق ايديولوجى على فلسفة العبث أو اللامعقول ـ بقليل، وحاول كاتبها البير كامى ان يجعل منها مثالاً يدلل به على فلسفة العبث l'absurde لذا ، لاينبغى ان ننظر اليها على انها مجرد رواية، وعلينا ، لكى نتذوقها ، ان نبحث وراء الصورعن الفكرة التى تثيرها .

القريب ، ظاهريا حكاية كسائر الحكايات فيها شخصيات واحداث ، ولها اطار محدد : **مورسو** موظف صغير فى مدينة الجزائر ، يحيا حياة تافهة أمام عينى القارىء ؛ يراه هذا الاخير وهو يدفن أمه ، ويقيم علاقة عاطفية مع مارى ، ويصادق أحد الأشخاص . . . ثم تأتى المأساة : يقتل مورسو عربياً ، ويحكم عليه بالاعدام . انها حكاية بسيطة اذن ، لكن عالم العبث يتلخص فيها.

فى **اسطورة سيزيف** ، اكتشف كامى فجائية الأيام التى تسير الينا على وتيرة واحدة . **والقريب** تعبير بالصور عن هذه الحياة الآليـة . هاهو ذا يوم من أيام الآحاد كما يعيشه **مورسو** . ولنلاحظ انه اليوم التالى لليوم الذى دفن فيه امه :

« كانت مارى قد ذهبت عندما استيقظت . كانت قد قالت لى انها ذاهبة الى عمتها ، وادركت ان اليوم الأحد ، وتضايقت لذلك : لا احب يوم الأحد . عندئذ تقلبت فى فراشى ، وبحثت فى الوسادة عن رائحة الملح المتخلفة عن شعر مارى . ونمت حتى العاشرة . دخنت بعد ذلك بعض السجائر ، وأنا نائم ، حتى الثانية عشرة . لم ارغب فى تناول الغداء عند سيلست كعادتى ، ولو انى فعلت لسألونى أسئلة طبعا ، وأنا لا احب ذلك . قليت بيضا وأكلته بدون خبز ؛ لم يكن عندى خبز ، وكنت لا اريد النهاب لشراء شىء منه .

بعد الغداء ، شعرت قليلاً بالملل ، وهمت على وجهى فى الشقة . كانت الشقة مريحة عندما كانت امى هنا . اما الآن ، فهى كبيرة بالنسبة لى . اضطررت ان انقل مائدة حجرة الطعام الى غرفتى . ولا اعيش الآن الا فى تلك الغرفة ، بين الكراسى القش الغائرة ، والدولاب ذى المرآة المصفرة ، والسرير النحاس . اما الباقى ، فمهجور . بعد ذلك بقليل ، اخذت جريدة قديمة وقرأتها لكى افعل شيئا ، وقصصت منها اعلانا عن املاح « كروشن » الصقته فى كراسة قديمة أضع فيها الأشياء التى استلطفتها فى الجرائد . غسلت يدى أيضا . وفى النهاية ، اطللت من الشرفة . . . (يرى مورسو شابين ذاهبين الى دار السينما الواقعة وسط المدينة) . بعد مرورهما ، خلا الشارع شيئا فشيئا ، مع ان العرض قد بدأ على ما اظن . لم يبق فى الشارع الا أصحاب المحال والقطط . كانت السماء صافية ، خالية من البريق فوق الأشجار التى تحد الشارع من الجانبين . وعلى الرصيف المواجه لى . اخرج بائع السجائر كرسيا وجلس عليه . كانت عربات الترام مزدحمة منذ قليل . اما الآن فهى خالية تقريبا . فى المقهى الصغير المسمى « Chez Pierrot » الواقع الى جوار دكان السجائر ، يكنس الجرسون نشارة القاعة الخالية . كان اليوم يوم أحد حقا .

. . . دخنت سيجارتين . ودخلت واخذت قطعة من الشيكولاتة ، وعدت لآكلها امام النافذة . بعد ذلك بقليل ، غامت السماء ، وظننت ان عاصفة صيفية وشيكة الانطلاق . لكن الغيوم ليددت شيئا فشيئا . الا ان مرور السحب كان قد خلف فى الشارع وعداً بالمطر زاد من ظلمته ؛ تأملت السماء فترة طويلة .

... (الآن سجى الليل) اضيئت مصابيح الشارع فجأة ، وشحبت أولى النجوم الصاعدة في الليل . احسست ان عيني قد تعبتا من كثرة النظر الى الارصفة وما تحمله من بشر واضواء . كان البلاط اللزج يلمع تحت ضوء المصابيح ، والترام ينعكس على فترات منتظمة على شعر لامع ، او ابتسامة ، او سوار فضي. بعد ذلك بقليل ، عندما قل مرور الترام ، واسود" الليل فوق الأشجار والمصابيح ، خلا الحي بطريقة غير محسوسة ، حتى عبر اول قط الشارع الخالي مرة اخرى . رايت عندئذ انه لابد من العشاء ... فذهبت لشراء شيء من الخبز والمكرونة . وطهوت طعامي واكلته وانا واقف . اردت ان ادخن أيضاً سيجارة امام النافذة . لكن الهواء كان بارداً الى حد ما . فاغلقت النافذة ، ورايت وانا عائد ، في المرآة ، جزءاً من المائدة تجاورت عليه قطع من الخبز ومصباحي . قلت : ها هوذا يوم من ايام الآحاد قد مر ، ووالدتي قد دفنت ، ولسوف أعود الى عملي ، وان ما من شيء قد تغير ... » .

هكذا نرى أن وعي مورسو وعي سلبي ، ضجر ، متعب ، وان احاسيسه اولية بسيطة : شرب ، اكل ، نوم ، تدخين . ان وعيه لا يعرف الحب ، او الندم ، او الفرح ، وهو لا يهتز ، حتى امام أكثر الأحداث اثارة للانفعالات . لا يخرج مورسو عن فتوره ، لا امام موت امه ، ولا امام حب ماري . حياته حياة خالية من المعنى ــ فلذهي قيمتها الاساسية ... لا تتقدم نحو هدف بعينه ، ولا تنتظم حول فكرة بعينها ، بل تسير سيراً آلياً اعمى . ونسيجها تكرار ابدى لبعض الحركات ، وبعض الأفكار التافهة ، وبعض الاحاسيس البدائية . وهكذا يصطدم القارىء بالمصير الانساني ، بدلاً من أن يجد في الرواية العزاء والسلوى ، والسبيل الى الهرب من الواقع . ولربما شعر بالاشمئزاز ، لكنه اشمئزاز طيب ، يدفع الوعي الى التحرر .

يخضع مورســـــو للظروف وتسلسلها ، فيقتل على الشاطىء عربيا لا يعرفه . لقد جاءت جريمته تلك نتيجة لأحداث عارضة ــ لقاؤه مع صديقه ريمون ــ ولبعض الأحاسيس التي استسلم لها في سلبية :

« سرت طويلاً . كنت ارى من بعيد كتلة الصخرة القاتمة الصغيرة ، يحيط بها تراب البحر ، وهالة من النور تخطف الإبصار. كنت افكر في النبع المنعش وراء الصخرة . كنت اريد العثور مرة اخرى على خرير مائه ، والهرب من الشمس ، والجهد ، وبكاء المرأة . اريد ، أخيراً ، ان اجد الظل والراحة ثانية . لكن ، عندما اقتربت ، رايت ان الشخص الذي تشاجر معه ريمون قد عاد .

كان بمفرده . كان يرقد على ظهره ، ويداه تحت قفاه ، وجبهته في ظل الصخرة وجسده كله في الشمس ، و « بزته » تدخن في الحر . فوجئت قليلاً . فالقصة انتهت بالنسبة لي ، وجئت الى هنا دون ان افكر فيها . وحالما رآني ، نهض قليلاً ووضع يده في جيبه . وامسكت انا ، طبعاً ، بمسدس ريمون تحت سترتي . عندئذ ، مال الى الوراء من جديد ، لكنه لم يخرج يده من جيبه . كنت على بعد عشرة امتار تقريباً منه . كنت احدس ، من آن لآخر ، نظرته بين جفنيه المغلقين . لكن ، كثيراً ما كانت صورته تتراقص امام عيني في الهواء الملتهب . كان صوت الأمواج أكثر خمولاً واكثر هدوءاً مما كان ساعة الظهيرة . كانت ذات الشمس ، كان ذات الضوء على ذات الرمال الممتدة هنا . كان النهار قد توقف عن التقدم من ساعتين ، او رسا من ساعتين في محيط من المعدن الهادر . ومرت في الافق ،

مركب بخارية صغيرة ، واحدست نقطتها السوداء على حافة نظرتي لانني ظللت انظر الى العربي .

ظننت ان ماعلي الا أن التفت قليلاً حتى ينتهي الأمر . لكن الشاطىء النابض بحرارة الشمس كان يركض ورائي . خطوات ، بضع خطوات نحو النبع . ولم يتحرك الرجل . كان لا يزال بعيداً ، بالرغم من كل هذا ، كان بدووكانه يضحك ، ربما بسبب الظلال المتجمعة على وجهه . انتظرت . ووصل لهب الشمس الى وجنتي ، واحسست بقطرات العرق تتجمع فوق حاجبي . كانت ذات الشمس التي اطلت يوم ان دفنت والدتي ؛ كان جبيني يؤلمني ، تماما كما كان في ذلك اليوم ، كانت عروقه كلها تدق في آن واحد تحت الجلد . وبسبب هذا اللهب الذي لم احتمله ، تحركت الى الأمام . كنت اعلم انها حماقة ، وانني لن اهرب من الشمس بخطوي خطوة واحدة . لكني خطوتها ، خطوة واحدة الى الامام . وهذه المرة اخرج العربي سكينه ، وقدمها لي في ضوء الشمس ، دون ان ينهض . تدفق النور على الصلب ، وبدا وكأنه سلاح طويل براق اصابني في جبيني . وفي نفس اللحظة ، سال العرق المتجمع فوق حاجبي دفعة واحدة على الجفنين ، وغطاهما بغلالة دافئة كثيفة . عميت عيناي وراء هذا الستار ، ستار من الدمع والملح . لم اعد أشعر الا بصنج الشمس على جبيني ، والسيف اللامع المنبثق من السكين التي لا تزال امامي . نخر هذا السيف الخارق رموشي ، ونبش عيني المتألمتين . عندئذ ، غاب كل شيء . وجاء البحر بأنفاس ثقيلة ملتهبة . خيل الي ان السماء تفتح على مصراعيها لتمطر ناراً . تولى كياني كله . وضغطت يدي على المسدس . انطلق العيار ، ولمست بطن المسدس الناعمة . وهنا ، بدأ كل شيء ، في ضجيج جاف يصم الأذان . نفضت العرق والشمس . وفهمت انني كنت سبباً في اختلال توازن النهار والصمت الاستثنائي الذي خيم على شاطيء سعدت عليه . عندئذ اطلقت النار اربع مرات اخرى على جسد بلا حراك ، وكان الرصاص يندرس فيه دون ان يبدو من الأمر شيء . وكانت الرصاصات الأربع دقات سريعة دققتها على باب الشقاء » .

هكذا أطلق مورسو الرصاص . ومثل امام قضاته ، وهم رجال من اصحاب المبادىء قرروا الحكم على هذا « الغريب » الذي يجهل القيم التقليدية ، ونسبوا اليه جريمة اساسية في نظرهم : ليست لديه اية فكرة عن حب الام . وعندما سأله محاميه : « هل كنت تحب والدتك ؟ » ، لم يجد شيئاً يقوله سوى هذه الكلمات :

« لاشك انني كنت احب امي . لكن هذا لا يعني شيئاً . فكل المخلوقات الطبيعية تتمنى موت من تحب ، بقدر قد يكثر أو يقل » . وهنا ، قاطعه المحامي وبدا عليه الارتباك .

ولا تكتفي **الغريب** بتصوير الحياة اليومية تصويراً سينمائياً ، بل تعبر ايضاً عن المجتمع الغيور على المبادىء المتفق عليها ، و « الغريب » الذي لا يخضع لقواعد اللعبة ولا يقبلها . ومورسو انسان غير عادي ، فعلاً ، مادام قد نفض عنه الأكاذيب والآراء المسبقة . لكنه ليس بعد ذلك « **الانسان المتمرد** » **L'Homme révolté** الذي تحدث عنه كامي في كتاب لاحق ، لأنه لم يكتشف القيم الحية حقاً . انه مخلوق وحشي ، عراه المؤلف ، وكشف عن بؤسه ، وجعل منه رمزاً للكشف عن الحقيقة . ولكل هذه الأسباب مجتمعة ، يحقد عليه قضاته . وعندما يشعرون انه يهددهم ، يتهمونه دفاعاً عن انفسهم ؛ ويشعرون بالخطر بالقدر الذي يشعرون به ان

القيم الانسانية الحقة وشبكة الانطلاق . فهم يرون أن مورسو مجرد من الشعور ، ومع ذلك ، له أصدقاء أوفياء ؛ ولا يعرف الحب ، ومع ذلك تحبه امرأة ؛ وغريب على العالم ، ومع ذلك يقدم له العالم باستمرار ايقاعه العظيم الهادىء . احس اعداؤه بهذه الحياة الحية الوشيكة ، فادركوا ان عليهم لا أن يدافعوا عن مبادئهم فحسب ، بل وان يرفضوا القيم الحية ايضا . من الأفضل ان يختاروا جفاف المبادىء و . . . الأمان . ومن ثم يصدرون حكمهم باعدام مورسو .

الغريب رواية عبثية اذن ، لكنها لا تظل كذلك حتى النهاية . ذلك ان مورسو يفيق يوما من تومه اليومي الثقيل وتنفجر ثورته . وفي هذه النقطة من الرواية ، تلمس ثلاث « تيمات » رئيسية : الأمل ، والتمرد ، وحب الحياة .

الأمل شعور يستهوي الانسان الضعيف أمام الموت . لذا ، تساءل مورسو ، عندما احس انه اصبح أسير الحركة الآلية التي ستنقله حتما من حكم الاعدام الى المقصلة : هل يهرب ، هل يقفز من فوق السور ، هل يغير القانون ؟ عندئذ تشن القوى المعادية آخر هجماتها ، متمثلة في قسيس السجن الذي يأتي الى مورسو بالأمل الديني ، يتمرد مورسو ، ويأخذ تمرده شكل سيل من الشتائم ، يجر معه رؤيا مفاجئة لتلك الحقيقة الرهيبة التي سبق أن كشفت عنها **اسطورة سيزيف** : الموت هو اليقين الوحيد . وفي نفس اللحظة ، يتخلص وعيه من اغلاله ، ويرفض مورسو الموت في الوقت الذي يفرض فيه عليه الموت نفسه . ويرى ببصيرة حادة عبث عالم البشر الزائل لأنه لم يعد جزءا منه . وبالتالي يتمكن من الحكم على حياته وتبريرها في آن واحد . لقد ألقى الموت ضوءا جديدا على الأمر ، فتساوى كل شيء . وادرك مورسو انه لم يكن مذنبا عندما مثل أمام قضاته . الانسان اللامعقول انسان بريء .

« . . . عندئذ ، انفجر في شيء ، لا أدري لماذا . واخذت أصرخ بملء فمي وسببته ، وطلبت منه الا يصلي (القس) . كنت قد امسكت بخناقه ، وصببت عليه كل ما في اعماق قلبي في طفرات امتزج فيها الفرح بالغضب . كانت تبدو عليه علامات اليقين اليس كذلك ؟ ومع ذلك ، لا يساوي يقينه شعرة من شعر امرأة . لم يكن متأكدا حتى من أنه على قيد الحياة ، مادامت حياته اقرب الى الموت . اما انا ، فكنت ابدو كما لو كانت يداي فارغتين . لكنني كنت واثقا من نفسي ، واثقا من كل شيء ، واثقا أكثر منه ، واثقا من حياتي ومن ذلك الموت القادم . نعم ، لم يكن لدي الا هذا . لكنني امسكت بهذه الحقيقة ، على الأقل ، بالقدر الذي أمسكت بي به . كنت دائما على حق ، وما زلت . عشت بهذه الطريقة ، وكان بوسعي ان اعيش بطريقة اخرى . لم افعل هذا الشيء ، بينما فعلت ذلك . ثم ماذا ؟ خيل الي انني انتظرت دائما هذه الدقيقة وهذا الفجر الصغير الذي سابرأ فيه . ما من شيء ، ما من شيء كان له أهمية ، وكنت اعلم تماما لماذا . وهو ايضا يعرف لماذا . وتصاعدت ، من أعماق مستقبلي ، طوال هذه الحياة العابثة التي عشتها ، انفاس مبهمة ، عبر سنوات لم تأت بعد ، كانت هذه الأنفاس تسوي عند مرورها كل ما عرض علي خلال السنوات التي عشتها . فيم يهمني موت الآخرين وحب الام ، والحيوات التي تختار ، والمصائر التي تنتخب ، مادام قد اختارني انا مصير واحد ، واختار معي مليارات من اصحاب الامتيازات الذين قالوا مثل القس انهم اخوتي . هل فهم اذن ؟ الجميع اصحاب امتيازات . لم يكن هناك سوى اصحاب الامتيازات . قد يصدر الحكم على الآخرين ايضا ، ذات يوم . لقد صدر الحكم عليه ايضا . ما الأهمية اذا اتهم ، واعدم لعدم بكائه اثناء جنازة امه ؟ هل فهم اذن ، هذا المحكوم عليه . . . واختنقت اذ صرخت وقلت له كل هذا . . . » .

ومكافأة لمورسو على استيقاظ وعيه ،يقدم العالم اليه : عالم المستقبل ، وعالم الماضي . ويشعر « الغريب » أنه على استعدادلان يعيش كل شيء من جديد :

« اعتقد انني نمت ، لأنني استيقظتبنجوم فوق وجهي . تصاعدت أصوات الريف حتى بلغت زنزانتي ، وانعشت صدغي روائحالليل ، والأرض ، والملح . ودخلت في سكينة هذا الصيف النائم الرائعة كأنها المد والجزر » .

هكذا يمر مورسو بالمراحل التي مر بهاسيزيف : اختلط أول الأمر بالحركة الآلية العمياء التي تتسم بها الحياة اليومية ، ثم اكتسب حريته ورفض الاستسلام للأمل ، واختار بطريقة غريزية ، أمام الموت ، التمرد لا الانتحار،ونال ، مكافأة له على ذلك ، حياة غنية مليئة بالأحاسيس والاحساس الرائع باللحظة الراهنة .

تمتد « تيمة » الحياة الآلية التي صادفناها في **الغريب** الى **الطاعون** La Peste (١٩٤٧) ، ثاني روايات كامي الشهيرة . هاهيذي وهران ، شبيهة بمدينة الجزائر في **الغريب** ، يسكنها أناس يعيشون مثل مورسوحياة آلية تافهة . مامن بريق يلوح في نوم هؤلاء السكان الثقيل ، مامن صدمة أو حدث يهزقلوبهم ، ولا هم لهم سوى التجارة والربح . يراقب هذه الحياة **تارو** ، الانسان الواعي البصيراللذي اعتنق فلسفة « العبث » وظل لهذا السبب ، « غريبا » على المدينة . ها هو ذايتنزه في شوارع المدينة، حاملا **اسطورة سيزيف** تحت ابطه ، ويدون في مذكرته بعض التفاصيل الخالية من المعنى ـ غريبات التزام القذرة ، بعض المشاهد الكوميدية البسيطة كذلك العجوزالذي يقف في شرفة منزله ، ويبصق على القطط بدقة وقوة ـ لكي يظل وعيه يقظا .

لكن الشر يحل في مدينة وهران متمثلا في الطاعون ، ويغير ملامحها ، وتتحول الدمى البشرية التي تسكنها الى اناس يتألمون ، وتفسح الحياة الآلية المجال للشر والألم . يسلم البشر لحمهم وقلوبهم للطاعون الذي يضربهم ببساطه .والألم هنا جسماني ومعنوي أيضا . كان سكان المدينة الموبوءة مثل مورسو تماما ، نفوسا غافية.لكن وهران أغلقت أبوابها التي دقها الطاعون . وحل عذاب الفرقة : فرقة الزوج عن زوجته ،والأخ عن اخته،والعاشق عن عشيقته . ها هنا، يجد المؤلف مادة اخرى غير تعقيد الحياة اليوميةالدقيق ، يجد الوان الألم المعنوي ، ودرجاته ، وتمزق قلب الانسان الذي ينتظر ، وانطفاالحب شيئا فشيئا .

وادراك ألم الآخرين يوقظ الحب والتمردمعا . الحب والتمرد ثمرة الشر المزدوجة ، لكن لا القلب ولا العقل يبرران الشر . الانسانليس بريئا ، طبعا . لكنه يضيف دائما الى آلام العالم آلاما أخرى ، حتى لو افترضنا زوال الحرب والجرائم يوما ، حتى لو افترضنا ان الطب والتكنيك يقللان من العبودية ، يبقى موتالأطفال ، الأطفال يموتون ، والله غير موجود . تلك هي صرخة التمرد الأخيرة ، يطلقها دكتور **ريو** أمام جثة أحد الأطفال الذين ماتوا اثر اصابتهم بالطاعون :

« تلوى الطفل من جديد ، كأن شيئاعضه في معدته ، وصدرت عنه أنة خافتة . ظل مجوفا هكذا لواني طويلة ، وانتابته رجفة،كأن جسده النحيل يميل أمام ريح الطاعون العاتية ، ويطقطق اذ تلفحه الحمى بأنفاسهاالمتكررة وعندما هدأت العاصفة ،تراخى قليلا، وبدا أن الحمى تتراجع وتتركه ، لاهثا ، على شاطيء رطب مسموم الراحة عليه أشبه

بالموت . وعندما بلغت الطفل الموجة الحارقة الثالثة مرة ورفعته قليلاً ، تقوقع وتراجع الى آخر الفراش خوفاً من اللهب الذى يحرقه ، وحرك راسه فى جنون ، ملقياً بغطائه . واخذت دمعات كبيرة انبثقت تحت الجفنين الملتهبين ، تسيل على وجهه الرصاصي ؛ وفى نهاية الازمة خارت قواه ، وتقلصت ساقاه النحيلتان وذراعاه اللتان ذاب لحمهما بعد ثمان واربعين ساعة . واتخذ الطفل فى السرير الخرب وضع مصلوب بشع » .

انحنى **تارو** ، ومسح بيده الثقيلة الوجه الصغير المبلل بالدمع والعرق .

هكذا انبثق التمرد ، تلقائيا ، كانه الجواب الوحيد العادل على ذلك الشيء البغيض .

نجد ، بين شخصيات **الطاعون** ، شامرعويا ، **الاب بانلوه** ، يمثل ، فى مدينة الطاعون الأمل فى الحياة المستقبلة . يلقى **بانلوه** موعظتين ، تلخص احداهما خط السير بين الوعى بانتصار الايمان والوعى بالايمان اليائس . فى الموعظة الاولى ، يصور القس الوباء على انه عقاب الهى وفرصة لايمان البشر . من وجهة النظر هذه ، يصبح الشر مسبباً ويدخل فى نظام الكون والاشياء ، ويصبح شيئاً عقلانيا ذا معنى . الموقف الصحيح الذى يجب ان يتخذه الانسان اذن هو الخضوع والاستسلام ، لا التمرد . هذا ويلقى **بانلوه** موعظته الثانية بعد ان شهد موت **الطفل** سالف الذكر ، وراه ؛ عندئذ ، تدرك ان يقينه المجرد قد انهار . صحيح ان فكرة الشر لا زالت تدخل فى النظام ، من وجهة نظره ؛ اما الشر نفسه فلا ؛ واذ فرالواقع وعى القس ، حير هذا الأخير ، والقى به فى الجانب المضاد . فانحاز لفكرة عدم خضوع الايمان للعقل اطلاقاً ، وعرف الايمان بانه قبول ما يرفضه العقل قبولاً اعمى . ويموت **بانلوه** بعد اصابته بالطاعون ورفضه عون الطب ، يموت يائساً لانه لم يعرف كيف يثور ، وذلك هو المعنى الاخير الذى نستخلصه من قصته .

ويطرح كامى فى روايته قضية « الطبيب » من خلال شخصية **دكتور ريو** .. ودكتور ريو طبيب يعالج الاجساد لا الارواح ، ويهتم بالواقع المباشر ، بمصير الانسان ، انسان من لحم ودم ، حالياً ، ويرى أن حب الانسان يعنى مداواته لا انقاذه من أجل حياة مستقبلة مجهولة . ومن ثم ، يختلف عن الاب بانلوه . ان حبه للانسان حب متواضع ينصب على المهام الصغيرة المحسوسة ، ويتمثل فى اداء الفرد لوظيفته اداء امينا . الطبيب الحقيقى فى نظره ينقل الى مهنته الحقائق التى هضمها : شقاء الانسان ، المصير المشترك ، رفض الالم ، والكفاح دوماً من اجل الاقلال منه .

هناك شخصية اخرى ، **تارو** ، سبق ان اشرنا اليها ، وتستحق الوقوف عندها لحظة . طالما سمع تارو ــ ابن وكيل النيابة ــ اباه يترافع ، ويطالب برؤوس الاحياء من القوم . لذا ترك بيت الاسرة وهو فى السابعة عشرة ووهب حياته لمحاربة فكرة الاعدام . لكن اى السبل يختار ؟ السياسة اولاً ؛ مادام المجتمع ــ وهو احد افراده ــ هو الذى يصدر حكم الاعدام فليحاربه اذن . وبالتالى ، ينضم **تارو** الى حزب يطالب بحماية كرامة الانسان . لكنه يكتشف ان الوسيلة التى اختارها تناقض الغاية التى يسعى اليها : فهو يبيح القتل لكى يمنع القتل . ويظن انه طاهر ، بينما انتقلت اليه العدوى الخبيثة . عندئذ ، ينسحب من مجال العمل السياسى و « ليصنع الآخرون التاريخ » . لن يشفيه سوى الفعل الخاص الفردى فى المدينة الموبوءة ، يكون **تارو** فرقاً للانقاذ ، ويصبح ممرضاً ، بل يكاد يكون طبيباً .

يقابل الطاعون الذى يصيب الأجساد طاعون داخلى يلتصق بالروح ، اسمه : الحقد والكذب ، والغرور ، الخ ... يحمله كل انسان فى نفسه ، ولا ينجو منه احد فى العالم وننقل للقارىء هنا اعتراف تارو الذى تناول كامى من خلاله هذه النقطة :

« هل رايت ابدا رجلا يقتل رمياً بالرصاص ؟ لا ، طبعاً . لان ذلك يتم عادة بناء على دعوة ، والجمهور يختار سلفا . والنتيجة انك ظللت عند مرحلة الصور والكتب . عصابة وعمود ، ومن بعيد ، بعض الجنود . لكن ، لا ، هل تعلم ان طاقم الرماة يقف على بعد متر ونصف من المحكوم عليه ؟ هل تعلم ان الرماة يركزون على منطقة القلب ، وهم واقفون على هذه المسافة القصيرة ، وان رصاصاتهم الكبيرة تخلف فيه جرحاً قد يتسع لقبضة اليد ؟ لا ، لا تعلم ذلك ، لان الحديث لا يدور حول هذه التفاصيل . نوم البشر شيء مقدس اكثر من الحياة ، فى نظر المصابين بالطاعون . ولا ينبغى الحيلولة دون نوم الناس الطيبين... والا كانت قلة ذوق ، والذوق يعنى عدم الاصرار ، ويعلم الكل ذلك . لكننى لم انم نوما هادئا منذ ذلك الحين ، وظلت قلة الذوق فى حلقى ، وواصلت الاصرار ، اى التفكير فى الأمر .

عندئذ ، فهمت اننى ظللت مصابا بالطاعون طوال هذه السنوات التى اعتقدت خلالها اننى اكافح الطاعون بكل جوارحى . وعلمت ، بالذات ، اننى وافقت ، بطريقة غير مباشرة ، على موت آلاف البشر ، بل تسببت فى موتهم عندما اعتقدت ان الأفعال والمبادىء التى ادت اليه حتما افعال ومبادىء حسنة . لم يتحرج الآخرون للأمر ، فيما يبدو ، على الأقل ، لم يتحدثوا عنه تلقائيا ، ابدا . اما انا ، فظل حلقى مخنوقا . كنت معهم ، ومع ذلك كنت وحدى . كانوا يقولون لى عندما ابدى من مخاوف ، ان على بالتفكير فى الموضوع موضع البحث ، ويقدمون لى اسبابا غالبا ما كانت مثيرة ليحملونى على قبول مالم اتوصل الى قبوله . لكنى كنت ارد قائلا ان لدى كبار المصابين بالطاعون ايضا ، اولئك الذين يرتدون الثياب الحمراء ، اسبابا وجيهة يسوقونها فى مثل هذه الحالات ، واننى لا استطيع ان استبعد حججهم ، حتى لو سلمت بالضرورة القصوى والأسباب التى يسوقها صغار المصابين بالطاعون . ولفتوا نظرى الى ان افضل طريقة لتاكيد ان اصحاب الثياب الحمراء على حق هى ان اترك لهم حق التصرف فى الاعدام . لكننى قلت لنفسى ان المرء اذا استسلم مرة ، لن يجد سبباً يدعوه للتوقف . ويبدو ان التاريخ قد اثبت اننى على حق ... اليوم ، اصيب الكل بجنون القتل ، ولا يجدون امامهم الا هذا السبيل .

لم يكن التفكير قضيتى انا ، على كل حال ، بل كانت البومة الحمراء ، تلك المغامرة القذرة التى اخبرت اثناءها افواه قذرة تنتظر رجلا مكبلا بالاغلال انه سيموت . وسوت كل شيء فعلا لكى يموت ، بعد ليال وليال من الاحتضار ، انتظر خلالها ان يقتل وهو مفتوح العينين . كانت قضيتى الثقب فى الصدر . وقلت لنفسى اننى قد ارفض الى الابد ان اسوق سببا واحدا ، واحدا ، اسمعنى ، يبرر هذه المذبحة المقززة . انتظرت ، نعم ، اخترت هذا العمى العنيد ، وانتظرت ان تتضح رؤيتى للأمر . .

لكنى تغيرت منذ ذلك الحين . اشعر بالخجل منذ وقت طويل ، لدرجة الموت ، لاننى كنت قاتلا انا ايضا ، ولو من بعيد ، ولو بحسن نية . ومع مرور الوقت ، ادركت فقط ان اولئك الذين كانوا افضل من الاخرين لا يستطيعون ان يمنعوا انفسهم اليوم من

القتل او الموافقة عليه ، لأن ذلك كان فى المنطق الذى عاشوا به ، واننا لا نستطيع اتيان حركة واحدة فى العالم ، دون تعريض الآخرين للخطر . نعم ظللت خجلاً ، وعلمت اننا جميعاً مصابون بالطاعون ، وفقدت راحة البال . ولازلت ابحث عنها اليوم ، محاولاً فهم الجميع ، وعدم معاداة أحد . اعلم فقط أنه لابد أن أعمل ما ينبغى عمله للتخلص من الطاعون ، وان هذا هو السبيل الوحيد الى الأمل فى السلام ، أو الموت الحسن ، والى تخفيف آلام الانسان وانقاذه ، أو الحاق اقل قدر ممكن من الشر به ، على الاقل . لذا قررت أن ارفض كل ما يتسبب فى الموت أو يبرره ، من قريب أو بعيد، سواء أكانت الأسباب وجيهة ام كانت تافهة .

لا يعلمنى هذا الوباء شيئاً ، اللهم الا انه لا بد من محاربته الى جوارك . اعلم علم اليقين ان كل واحد منا يحمل الطاعون فى نفسه ، لان ما من احد ، لا ، ما من أحد يسلم منه ، وان على المرء ان يراقب نفسه باستمرار ، لكى لاينتهى به الأمر ، فى لحظة سهو ، الى التنفس فى وجه الآخرين ونقل العدوى اليهم ، الميكروب شىء طبيعى ، اما الباقى : الصحة ، والنزاهة والنقاء ... فينتج عن الارادة ، ارادة لا ينبغى ان تتوقف ابداً ... والانسان الامين الذى لا ينقل العدوى هو الذى لا يسهو ، ما امكنه ذلك . ولكى لا يسهو ابداً ، عليه ان يتسلح بالارادة . نعم ... ان يصاب المرء بالطاعون شىء متعب للغاية ، لكن تعبه يزداد اذا اراد الا يكون كذلك . لذا يبدو الجميع متعبين ، ماداموا قد اصيبوا جميعاً اليوم بشىء من الطاعون .

اعلم ان لا قيمة لى فى هذا العالم فى حد ذاته ، وانى حكمت على نفسى بالنفى نهائيا منذ اللحظة التى رفضت فيها القتل . سيصنع الآخرون التاريخ . اعلم ايضاً اننى لا استطيع الحكم على الآخرين ، ظاهرياً، اذ تنقصنى صفة لا بد منها لكى اكون قاتلاً عاقلاً ... الآن ، ارضى ان اكون انا ، فلقد تعلمت التواضع ، اقول فقط ان على هذه الارض كوارث وضحايا، وان على المرء أن يرفض ان يكون مع الكارثة ، ما امكنه ذلك . وربما بدا لك الأمر بسيطاً ، ولا ادرى اذا كان كذلك ، لكنى اعلم انه حقيقى . طالما سمعت افكاراً كادت تصيبنى بالدوار ، وادارت رؤوساً أخرى وجعلتها توافق على القتل ... لذا ادركت ان شقاء البشر ناتج عن عدم استخدامهم لغة واضحة . فلجأت الى الكلام الواضح ، والفعل الواضح ، لأسلك الطريق القويم . وبالتالى ، أقول ان هناك كوارث وضحايا ، لا اكثر ، وانا احاول ان اكون قاتلاً ، بريئاً ، وما هذا بالأمل الكبير كما ترى .

لا بد ، طبعاً ، من وجود فئة ثالثة ، فئة الأطباء الحقيقيين ، لكننا لا نقابل الكثيرين منهم ، فى الواقع ، وهذا امر عسير بلا شك . لذا قررت ان اقف الى جوار الضحايا ، فى كل مناسبة، للحد من الخسائر . وسط الضحايا، استطيع على الاقل ان ابحث عن الطريقة التى توصل الى الفئة الثالثة ، اى الى السلام » .

يقابل كفاح الطب ضد الطاعون الكفاح الداخلى ضد الشر . ويقول لنا كامى فى النهاية ، ان الطبيب الحقيقى هو الذى ينبثق فعله الداخلى من نفس نزيهة انتصرت على الشر ، الطهر والبراءة افضل طريقة لمساعدة البشر .

ولا ترجع اهمية كامى الى صفاته الخاصة ككاتب روائى . ذلك ان خياله فقير لدرجة تلفت

النظر ، وسخصياته لا تتمتع بالحياة حقا . يكفي ان ندقق النظر لكى ندرك ان « الغريب » سرد ، لا رواية ، وان « الطاعون » رمز (٣) . كما ان فكره ليس من ذلك النوع الذى يدهشنا لثرائه، وجدته ودقته، ولا مجال لمقارنته بسارتر فى هذا الصدد . ومع ذلك ، يعتبر كامى كاتباً من اهم كتاب القرن العشرين (٤) ، لانه بلغ بالاحساس الحديث درجة الكمال الكلاسـيكية ، وكان اول من قدم تعبيراً اسطورياً عن الانسان المعاصر .

★ ★ ★

وكان من الطبيعى ان يسـلك الروائيون الشبان بعد الحرب السبل التى سار فيها كل من سـارتر وكامى ، فلدى فكـرة « اللافائـدة ? quoi bon à » كل من التجارب الحية ، والملل، والاشمئزاز ، والاحساس بالخسارة ، مؤكداً ماساقه سارتر من آراء فلسفية عن عالم « الأنذال » و « سوء النية » ، وما انتهى اليه كامى من نتائج خاصة بالعبث . وذهب بعض النقاد الى حد الحديث عن « مدرسة وجودية » ، نسبة الى مذهب سـارتر المعروف « الوجوديـة existentialisme » وتحدثوا عن الرواية « السارترية » اي الروايـة القائمة على المواقف الخارقة للعادة والتى يتسم الانسـان فيهـا بالكلب ، والجبن ، والخوف .

وحتى لو لم توجد « مدرسـة وجودية » **بمعنى الكلمة** ، فان هناك **اتجاهات مشتركة بين الروائيين فى فترة ما بعد** الحرب مباشرة ، ويمكن ان نستخلص من مؤلفاتهم **نوعاً من الروايات يختلف عن ذلك الذى** شاع **قبـل الحرب** . والرواية الوجوديـة رواية اقرب الى الوثيقة والاعتراف منها الى اى شيء آخر ، تحاول ان تبتعد عن « الأدب » ما امكن ، والمقصود بالادب هنا البناء ، ومحاكاة الواقع ، والاهتمام بالكتابة اولا ، من اجل الاصالة . ولا تهدف هذه الرواية الى الخلق ، بل تهدف الى التعبير ، بل الاتصال ، ايا كان نوعه ، ويمكن ان يتم على مستوى الوعى والجسد . حتى عندما يفقد الانسان كل شيء ، تبقى الغرائز وتبقى الدوافع . كما ان الروايـة الوجودية تعرى الارواح والاجساد ، ولا تحاول ان تضفى عليها مسحة من جمال ، **نذكر من بين كتاب هذه الرواية بوريس فيان** Boris Vian **ومرجريت دورا** M^e Duras **وجـان جينيـه** J. Genet ، **لكن سيمون دى بوفوار** S. de Beauvoir ، **صديقة سارتر التى شاركته افكاره الفلسفية، كانت اكثرهم موهبة واصالة .**

بدات **سـيمون دى بوفوار** حياتها الادبية برواية **الضيفة** L'Incritée (١٩٤٣) التى جلبت لها الشهرة . تقطع هذه الرواية صلتها بالتحليل النفسى التقليدى ، وتصـور شخصـيات فى « مواقف » لا تبالى لا بالاخـلاق ولا بالتوافق conformisme الذى طالما اتسمت به فى الروايات، تصـور الكاتبـة هنا نوعـاً من النسـاء لم يقابله القراء من قبل ، تصوره فى سلوكه اليومى ، وفى مواجهـة اخطر قضايا الحياة . هاهى ذى فرانسواز ، تتطلع الى السـعادة والاحـسـاس

---

(٣) ترمز الطاعون الى المصير الانسانى من ناحية ، والاحداث الجارية آنذاك من ناحية اخرى . وترمز مدينة وهران التى حل فيها البلاء والوباء ، والموت على نفسها واغلقت ابوابها على ماساة النفى ، والفراق ، وعلى الاخوة والامل ، الى فرنسا التى راحت ضحية الاحتلال والحرب .

(٤) فاز كامى بجائزة نوبل للاداب عام ١٩٥٧ .

بالأمان اللذين طالما تطلعت اليهما بنات جنسها . لكنها لا تخفى رغبتها فى تأكيد ذاتها ككائن بشرى ، حر ، مستقل ، اما كساڤيير ، « الضيفة » فيمكن ان تعتبر بطلة وجودية تحررت من التوافق البورجوازى ، والتبعية لكل شيء ، وتعيش اللحظة الراهنة وفقا لغرائزها ، وتدوس قواعد الحياة المشتركة ، بل آداب السلوك ، وتعجب فرنسواز بها ، لكنها ، فى الوقت نفسه ، لا تحتملها وترى فيها وعيا « قاهرا » يطغى على وعيها .

كتبت سيمون دى بوڤوار روايات اخرى لم تلق النجاح الذى لاقته روايتها الاولى ، ولم تسترد مجدها الا عندما كتبت « **المثقفون** Les Mandarins » عام ١٩٥٤ ، حيث نجد بعض المثقفين اليساريين ومناقشة لقضية الالتزام ، هل يستطيع المثقف ان يظل كذلك ، ام يتجه الى العمل السياسى ، كان يصبح شيوعيا ، مثلا ؟ واذا فعل هل يظل مثقفا ؟ ترد الكاتبة على هذه الاسئلة بتصويرها شخصيات تسلك سلوكا معينا ازاء بعض مواقف الحياة . يختار أحد ابطال الرواية العمل السياسى ، لكنه ينتقل من خيبة امل الى خيبة امل اخرى ، نظرا لظروف معينة . ويختار آخر تجسيد الوعى الأخلاقى ، لكنه يحنث بيمينه لكى ينقذ المراة التى يحبها . هكذا اراد كلاهما ان يتحمل مسئولية عصره وقضاياه ، ويلعب الدور الذى يمليه عليه ضميره كمثقف . لكنهما يفشلان ، ولا يبقى امامهما الا مصير المثقفين المحكوم عليهم بسلطان الكتابة .. وحدودها .

تصور هذه الرواية الصادقة الحارة خيبة امل المثقفين اليساريين بعد الحرب ، ولا تدافع عن رفض الالتزام ، كما قيل ، بل تهدف الى رسم حدوده . فى نظر المؤلفة ، ان يتحمل المرء مسئوليته كمثقف يعنى خلقه لوضعه هذا فى كل لحظة ، بناء على الاختيار والاحساس بالمسئولية . واللغة التى لجأت اليها لغة اخلاقية ، وفلسفية اساسا ، لكنها تظل روائية ، بالقدر الذى تدخل به الحياة اليومية فى الجدل الذهنى ، ولقد عرفت سيمون دى بوڤوار كيف توازن بين هذين العنصرين ، ومن ثم كانت تلك النتيجة المرضية التى استحقت عليها جائزة جونكور .

ها هما كاتبان « مثقفان » يتحدثان ــ بعد تحرير البلاد ــ عن الأسباب التى تدفعهما الى الكتابة :

« أشرت علىّ بالفعل ، وجعلنى الفعل اشمئز من الأدب .

ثم اشار هنرى الى الجرسون ، ويكاد ينام وهو واقف امام الخزينة .

ــ كاس اخرى . وانت ؟ .

رد دوبروى بالايجاب ، واستطرد قائلا : فسر لى الامر .

قال هنرى : ما شان الناس وما افكر فيه انا ، وما احس به انا ؟ حكاياتى الخاصة لا تهم احدا ، ولا يصلح التاريخ موضوعا للروايات .

قال دوبروى : لكل منا حكاياته الخاطئة التى لا تهم احدا : لذلك نجد انفسنا فى قصص الجار ، واذا عرف كيف يرويها ، اثار اهتمام الجميع فى نهاية الأمر .

قال هنرى : هذا ما ظننته عندما بدات كتابى ، ورفع كوب البيرة الى شفتيه . لم تكن

لديه رغبة فى تفســير ما يقول ، ونظر الى العجوزين اللذين يلعبان الطاولــة على المقعد الاحمـر ... بالهدوء هذه القاعة الا كذبـة اخرى . وبذل شـيئا من الجهد وقال : مما يؤسـف له ان العنصر الشـخصى فى اى تجربة عبارة عن اخطاء ، وسراب ... وعندما يدرك المرء ذلك ، يفقد الرغبة فى روايته .

قال دوبروى : لا افهم ماذا تقصـد .

فردد هنـرى : « لنفرض انك رايـت انوارا ، فى الليل ، عند الشاطىء ، انها جميلة، اليس كذلك ؟ لكن ، عندما تدرك انها تضىء احياء يموت فيها الناس جوعا ، تفقد الانوار شاعريتها ، وتتحول الى خدعة ، ستقول لى يمكن الحديث عن شىء آخر : عن اولئك الذين يموتون جوعا ، مثلا ، وفى هذه الحالة ، افضل الحديث عنهم فى مقال او اجتماع ..

قال دوبروى بنبرة حادة : لن اقول لك ذلك ابدا . تلمع هذه الانوار من اجل الجميع . بالطبع . يجب ان يأكل الناس اولا . لكن ، ما فائدة الاكل اذا حذفنا كل الاشياء الصغيرة التى تتمثل فيها بهجة الحياة ..

ـ لنسلم بأن ذلك سيكون له معنى ذات يوم ، اما الآن فتوجد اشياء اهم بكثير .

قـال دوبروى : لكن ذلـك له معنى ، اليـوم ، وما دمنا نعمل حسـابه فى حياتنا ، فيجب ان نعمل حسابه فى كتبنا ، واشياء ضجرا ... « كأن اليسار محكوم عليه بأدب دعائى على كل كلمة فيه ان تعظ القارىء ؟ » .

قال هنرى : اوه انا لا ابالى بهذا النوع من الادب

ـ اعرف ذلك . لكنك لا تحاول ان تجرب شيئا آخر ، مع ان هناك ما يمكن ان يشغلك !!

نظر دوبروى الى هنرى : بالطبع ، اذا تحدثت عن العجب فى معرض حديثى عن هذه الانوار الصغيرة ونسيت معناها ، صرت نذلا ، عليك بالحديث عنها بطريقة تختلف عن طريقة اليمين ، دع القارىء يشعر بجمالها وبيؤس الاحياء التى تضيئها فى آن واحد . هذا ما ينبغى ان يسعى اليه ادب اليسار ... ان يرينا الاشياء من زاوية جديدة باعادتها الى مكانها الحقيقى ... » .

★ ★ ★

مهد لنشـأة الروايـة الجديدة كاتب روائى ومسرحى تعتبر مؤلفاته مرحلة هامة من مراحل تطور الرواية الفرنسية المعاصرة . انه صمويل بيكيت الحائز على جائزة نوبل للآداب عام ١٩٧٠ .

التقط بيكيت الخيط من كل من بروست ، وجويس ، وكافكا مباشرة . ولعله الكاتب الروائى الوحيد الذى بلغ بالمحاولات التى قام بها هؤلاء الرواد أبعد المدى ، وجمعها فى نصـوص روائية أبعد ما تكون عن الرواية ، بل تنفى الرواية مماجعل النقاد يطلقون عليها اسم anti-roman .

كانت أول روايــة كتبها بيكيت ، مورفى Murphy ـ نشرت الطبعة الفرنســية عام

١٩٤٨ — ، محاولة لنفى الرواية ، مع أنها اكثررواياته ميلاً الى « الادب » واستخدم فيها كل الوسائل التى يمكن ان تبدد الوهم ، وغير طريقةالسرد ، والرواية وتناول الشخصيات . ومع هذا ، نلمس وجود كل هذه العناصر فى الرواية . ولسوف نرى ان بيكيت قطع شوطاً طويلاً بين اولى رواياته هذه وآخرها .

مورفى قصة الهرب واللجوء ، قصة سفلى . . . بطلها « ايرلندى منفى » فى لندن يبحثاً عن عمل لكى يرضى المراة التى يحبها ، بينما تبحث‌عنه باقى شخصيات الرواية . لكن **مورفى** يظل بعيداً . . . بعيداً عمن يطاردونه ، بعيداً عن المدن،بعيداً عن اي عمل انسانى . ويلفظه المجتمع لعجزه عن العمل . لكنه فى النهاية ، يجد سبيله :حارس فى مستشفى الأمراض العقلية ، حيث يبدو ، لأول وهلة ، أنه وجد السعادة . وسرعان‌ما يموت منتحراً فى ذلك المكان الذى ظنه ملجأ . وتحرق جثته ، ويوضع الرماد المتخلف عن‌الحريق فى لفافة يتقاذفها المارة ، قبل أن تزال قبل الفجر ، مع نشارة الخشب والبيرة واعقاب‌السجائر الخ . . . ومورفى هو الوحيد ، بين ابطال بيكيت ، الذى يبلغ الهدف : النهاية . . . والراحة .

وفى **وات** Watt — نشرت الطبعة الفرنسيةعام ١٩٦٨ — لا يبعث مورفى من رماده ، بل نجد شخصاً يسلك طريق الالام لكى يصل الى « آخرالخط » ، يسلك طريقاً ملتوياً لا نهاية له ، وكأنه يصعد جبل الجولجوثا ، بين الجماهير الايرلندية،والاصدقاء المخلصين ، والوجوه التى شوهها الحقد ، والأفواه الفاغرة أمام مشهد الرجم والقتل . . . يبحث وات عن عمل اثناء سيره . ويصل الى منزل كنوت الذى يطلب خادماً آخر . وهناك ، يقول له سلفه « كل شىء » فى خمس وعشرين صفحة مليئة بالكلام العاقل المنطقى . ويستقر وات . ويبدأ بينه — وات = مـاذا = what ? وبين كنوت — كنوت = not — لا — حواريطرح فيه وات الأسئلة ، ويقدم كنوت ذات الاجابة . لكن كنوت يستغنى عن وات ، ويعودهذا الأخير الى طريق الالام ويصل الى منزل صغير ضائع وسط الحقول، حيث يظهر فى شكل المسيح‌لأخيه — ربما — سام الذى يتولى السرد : « التفت (وات) واعتزم الرحيل كما جاء ورأيت وجهه‌والجزء الأمامى من جسمه كله . كان وجهه ملطخاً بالدم ، وكذا يداه . كان رأسه ملآنابالشوك » . لكن وات لم يضيع كل شىء . ها هو ذا يواصل طريقه ويبلغ المحطة ، ويطلب الجلوس‌فى قاعةالانتظار ، واذ يبلغها ، يفقد توازنه‌وينهار . وعندما يثوب الى رشده ، يبحث عن قبعته ، رمزكرامته ، ويخرج الى فناء المحطة . وهنا يقع مشهد خارق للعادة يصور فلسفة وات ، ولربماصور فلسفة بيكيت كلها :

« قال مستر كوكس : من هو ؟

قال مستر والر : وماذا يريد ؟!

قالت ليدى ماكان : تكلم .

ووقف وات أمام الشباك ، وحط حمله‌ثانية ، ودق النافذة الخشبية الصغيرة :

قال مستر جورمان : اذهب واسأله‌عما يريد .

وحالما رأى وات رأساً قال : اعطنى تذكرة‌من فضلك .

صاح مستر تولان : يريد تذكرة .

قال مستر جورمان : تذكرة لأين ؟

قال مستر نولان : لاين ؟

قال وات : لآخر الخط .

صاح مستر نولان : يريد تذكرة لآخر الخط .

قالت ليدى ماكان : الابيض هو ؟

قال مستر جورمان : اي خط ؟

قال مستر تولان : اي آخر خط ؟

لم يجب وات .

قال مستر نولان : آخـره المربع ، امآخره المستدير ؟

فكر وات لحظة ، ثم قال : اقرب آخرخط .. » .

هكذا تنتهى وات بحوار درامى وفلسـفىخالص بين وات والجمهور . يبئن بيكيت فى هذه الروايـة ضرورة الكلام وعبثه ، ضرورة التفكيروعبثه ، ضرورة الاتصال واستحالته . لم يعد هناك شيء يتعلمه وات من الحياة ، لذا نراه علىاستعداد لان يقطع تذكرة **لآخر الخط** . وما اسطورة « آخر الخط » اذا جاز القـول ، الااسطورة الخط الدائرى الذى يلف ، ويلف . . . الى مالا نهاية .

ويعتبر بيكيت فترة ما بين ١٩٤٧ و ١٩٤٩ ـ وهى الفترة التى كتب خلالها ثلاثيته : **مولوى Molloy ومالون يموت Malone meurt وما لايسمى L'Innom mable** ـ من اخصب فترات حياته ككاتب روائى مبدع . فلقد كف خلالها ، بالفعل،عن ملاحظة شخصياته ، واشترك فى الأداء ، كما فعل هاملت فى خاتمـة مسرحية شكسـبير . وعندئذ ، اختار الكتابة بصيغة المتكلم : « انا » . ومن ثم وضع قناعاً على وجه الشخصية، وكشفعنه فى الوقت نفسه . وضاع « الانا » وسط التعقيد والخلط . وكلما حاول تعريف نفسه ،قلت معرفته لنفسه . كل هذا فى الوقت الذى اخذت الأجساد فيه تتحلل : كان **مورفى** نشطا الىحد ما ، لكن **وات** عاجز ، اما **مولوى** فيحتاج فى تنقله الى عكاز ، ثم الى دراجة .

تتكون **مولوى** من فترتين تمتد اولاهما من الربيع الى الشتاء ، ويقوم خلالها مولوى بالرحلة التى تنتهى به الى حجرة امه ، حيث تبدا القصةفى الماضى ، وتروى ثانيتهمـا بحث موران عن مولوى . يركب موران ايضاً دراجته ، وتزدادآلامه كلما ثبت ان بحثه لا يجدى ، وينتهى الى اليأس ايضـاً . الذهاب الى الام ، العثور علىالحجرة الاصـلية ، الحجرة الام حيث تبدا القصة ، ذلك هو الموضوع الحقيقى **لمولوى** لكن ،لا يكاد مولوى ينتهى من رحلته حتى يذهب موران للبحث عنه ، ويسـلك نفس الطـريق ، ويقومبنفس الرحلة ، ويتخطى نفس العقبات ، وينتهى الى نفس المرفأ ، ولا نفرق فى النهاية بين مولوىوموران . كذلك ينتهى الكاتب الى الخلط بين الأزمنة المختلفة : « انتصف الليل الآن . يلسعالمطر الزجاج بسياطه ، لم ينتصف الليل بعد ، لا يسقط المطر » .

تنتهى مولوى عندما يبلغ مولوى ومـورانحجرة الام . **وتبدا مالـون يموت** حيث انتهت **مولوى** . ينتظر مالون فى حجرته . لم يبق له الاالكلام ، والعزلة ، والجمود . حتى وجوده اصبح

مشكوكا فيه . اما عالمه الضيق فيقتصر على الاشياء ، والحجرة التى يسكن فيها . لم يكتف بيكيت بهذا ، بل بلغ بالكلام نقطة اللاعودة . فالشخصية هنا فى سبيلها الى الاقتصار على الموت فقط .

ينتظر مالون الموت . ولكى يتغلب على الملل ، يروى لنفسه قصصا تافهة يخلط بينها ، ويقلب نظامها :

« كنت اتحدث اذن عن الهوى البسيط ، واوشك ان اقول ، على ما اظن ، انه يستحسن ان اكتفى به بدلا من الاسترسال فى تلك الحكايات التى قد تجعل المرء يموت وهو واقف لفرط الحياة او فرط الموت . هذا اذا كان الامر متعلقا بذلك ، واعتقد انه كذلك ، لانه لم يتعلق ابداً باى شىء آخر ، فيما اذكر . لكنى قد اعجز عن ان اقول الآن ما هو الموضوع بالضبط . الحياة والموت ، كلمتان مبهمتان . لا بد انه كان لى راى فى هذا الشان ، عندما بدات والا لما بدات ، والتزمت الهدوء ، واستسلمت للملل ، ولعبت بالخرابيط والاسطوانات مثلا . . . لكن فكرتى البسيطة خرجت من راسى . لا باس ، خطرت لى فكرة اخرى توا . وربما كانت نفس الفكرة . فكثيراً ما تتشابه الافكار ، عندما نعرفها . الميلاد ، تلك هى فكرتى الآن ، اي العيش فترة تكفى لمعرفة غاز الكربون ، ثم الشكر . لطالما حلمت بها فى الواقع . حبال كثيرة ، ولا سهم واحد ، ابدا . لا حاجة الى الذاكرة . نعم ، انا الآن جنين عجوز ، عاجز ، شائب ، وامى منهكة القوى ، افسدتها فماتت ، ولسوف تلد من طريق الغنغرينة . وربما اشترك ابى ايضا فى الحفل . سانطلق مستهلا بين العظام ، على العموم لن استهل ، لا داعى . كم من القصص رويتها لنفسى ، قائلا : ها هى ذى اسطورتى ، انى امسك بها . وما الذى تغير حتى اثور بهذه الطريقة ؟ لا ، فلنقلها ، لن اولد ابدا ، وبالتالى ، لن اموت ابدا ، هذا افضل . . . ومع ذلك ، يخيل الى انى ولدت ، وانى عشت طويلا ، والتقيت بجاكسون ، وهمت على وجهى فى المدن ، والغابات ، والصحارى ، وانى عشت طويلا على شواطىء البحار ، باكيا ، امام الجزر واشباه الجزر ، حيث كانت تتلالا ، ليلا ، انوار البشر الصغيرة الصفراء ، وتشتعل طوال الليل النيران البيضاء العظيمة او النيران ذات الالوان الزاهية التى كانت تاتى الى الكهوف التى سعدت فيها وانا نائم على الرمال ، فى ظل الصخور ، فى رائحة الاعشاب والصخرة المبتلة ، اسمع صوت الريح ، وتلسعنى الامواج بالزبد ، او تتنهد على الشاطىء ولا تكاد تخدش الرلط . لا ، لست سعيدا ، ابدا ، لكنى اتمنى الا ينتهى الليل ابدا ، والا يعود اليوم الذى يجعل البشر يقولون : هيا ، الحياة تمضى ، لا بد من الاستفادة منها . على كل ، لا يهم ان اولد ام لا ، ان اعيش ام لا ، ان اموت ام احتضر فقط ؛ سافعل ما فعلته دائماً ، ما دمت اجهل ما افعله ، ومن انا ، ومن اين انا ، وما اذا كنت ام لا ، ساحاول ان اجد ، مهما قلت ، مخلوقا صغيرا على شاكلتى ، احمله بين ذراعى . واذا وجدت انه ناقص او انه كثير الشبه بى ، ساكله ، ثم اصير وحيدا شقيا ، فترة ، لا ادرى ما هى صلاتى ولمن اصلى » .

وفى **ما لا يسمى** ، يتم التحول ، يتحول الانسان الى صوت ، صوت الراوى الذى يختلط هنا بالمؤلف . ويتهم هذا الاخير نفسه بالكلام لاخفاء قصته الخاصة ، بينما هى الوحيدة التى تستحق الرواية . عرف « الانا » فى **ما لا يسمى** مآسى الشخصيات التى سبقته فى الروايات الاخرى ، لكنه راض لانه ارتاح ، اخيرا ؛ ويحاول الراوى ان يسمى نفسه مرتين : اولا ماهود ، ثم وورم . يحاكى صاحب الاسم الاول الاحتفالات البسيطة التى تزخر بها الحياة اليومية ، بينما

يحاول صاحب الاسم الثاني تسمية الاشـــياءباسمائها . لكن عبثا يحاول . ولا يبقى الا الكلام . يهدم نفســه في النهاية ، ويقف مكانك سر ، ويعيدنفســه ، وينهار ، ويزل . . . ويحترق كل شيء او يكاد .

لكن بيكيت لم يقف عند هذا الحد ، بل بلغبتدهور الكلام مداه . ففي **كيف ؟Comment c'est** (١٩٦١) يتحول الانســــــان الى كائن بدائي ،يختلط بالوحل الذي يجر نفسه فيه ، ولا يأتي اليه العالم الا بأصوات غامضة لا معنى لها ، ولاينطق هو أيضا الا بكلمات مفككة ، مجرد أصوات . . . ها هو ذا الصوت يحاول في الجزء الثالث انيثبت دقائق من وجود لم يعد سوى مجموعة من الانفاس :

« كيس اخيراً . لون الوحل في الوحل . قل بسرعة انه كيس بلون الوسط . لقد اتخذ هذا اللون . كان له دائماً هذا اللون ام ذاك ،لا تبحث عن شيء آخر . وهل يمكن ان يكون شيء آخر أشياء كثيرة . قل كيس (Sac) .أول كلمة قديمة جاءت حرف(C) في نهايتها لا تبحث عن كلماتاخرى . قد ينمحي كل شيء . كيس سيسير ، كل شيء على ما يرام . الكلمة الشيء في هذه الاشـياء الممكنة في هذا العالم لا يحتمل الا قليلا . نعم عالم هل يتمنى المرء اكثر من هذا . شيء ممكن فلتر شيئا ممكنا وتسمه فلتسمه وتره كفي راحة ساعود مجبراً ذات يوم .

كف عن اللهث .قل ماذا تسمع وترى . ذراع بلون الوحل يخرج من الكيس بسرعة . قل ذراع ، ثم آخر ، قل ذراع آخر ، فلتره مشدودا ممدودا كانه قصير بحيث لا يصل . اضف هذه المرة يدا واصابع ممدودة مفرودة واظافر وحشية قل انظر الى كل هذا .

جسد ؟ ما الاهمية ؟ قل جسد ولترجسدا ظهره كله ابيض اصلا . بضع بقع ظلت فاتحة اللون .لون الشعر الرمادي لا زال ينبت بما فيه الكفاية . راس ؟ قل راس . اذا رايت راسا رايتكل شيء . كل ما يمكن كيس زاد .جسد باكمله حي . نعم يحيا كف عن اللهث فلتكف عن اللهث عشر ثوان خمس عشرة ثانية .اسمعهذا النفس دليل الحياة اسمعه ، قل قل اسمعه حسن فليزدد اللهث .

هذا كل ما في الامر لن اسمع شيئا بعدذلك لن ارى شيئا بعد ذلك اذا كان لا بد لكي انتهي من الامر من بضع كلمات قديمة . لا بدمن كلمات اخرى احدث . قليـــل من ايام « بيم » . الجزء الثاني . انتهت هذه الكلمات .لم تكن ابدا ، لكنها قديمة . زمان هائل هذا الصــوت ، هذه الاصــوات ، كان كل الرياحتحملها لكن ما من نفس واحد . زمـان قديم آخر احدث قليلا . كف عن اللهث فلننته عشرثوان خمس عشرة ثانية ، بضع كلمات قديمة من هنا وهناك اضف بعضها الى البعض الآخر كون جملا .

بضع صور قديمة هي هي دائما لم يعدهنـــاك لــون ازرق انتهى الازرق لم يكن ابدا الكيس الذراعان الجسد الوحل الشعر الاسودالاظافر كل ما يحيا كل هذا .

صوتي اذا شئت اخيراً عاد . صــــوتعائد اخيراً في فمي ، فمي اذا شئت صوت . اخيراً في الظـلام الوحـل لا يمكن تخيل هذهاللحظات . . . » .

قطع بيكيت صلته نهائيا بالرواية التقليدية – وهنا نلمس تأثير الحرب عليه بوضوح – وابتعدت رواياته عن الرواية ، واقتربت من السرد على طريقة كافكا ، واستبدلت بالأحداث المواقف .

بدأ بيكيت بفكرة « السعي » ثم انتقل الى فكرة الهيام على الوجه ، ومنها الى الانتظار او الاحتضار او حتى الموت ، ولا يعرف أبطاله ما اذا كان هذا الأخير قد جاء ام لا . في الوقت نفسه ، اخذت الأماكن التى تدور فيها أحداث الرواية تضيق شيئا فشيئا : رأينا أولا الرمال والشاطىء في **مولوى** ، ثم كانت الحجرة ، وكان السرير . . . الخ ، والشخصية ذاتها ظلت تتشوه جسمانيا : مرضت ، ثم أصبحت ذات عاهة ثم شلت ، ثم تحولت الى حطام بشرى ، ثم الى رأس ، ثم الى فم . . . كما أصبح الخيال شيئا فشيئا الموضوع الحقيقى لهذه الروايات . لكن صوت المتكلم ينفيه ويرفضه ، ويرغب في الحديث عن الشىء الوحيد الهام في نظره ، الا وهو موقف الانسان في مواجهة الموت . ذلك لأن الكلام هو المخرج الوحيد ، وان لم يكن كذلك ، لان المخلوقات التى القى بها في عالم بيكيت ، رغم ارادتها ، مجبرة عليه على كل حال . وسواء كانت الشخصية تحتضر ، او كانت قد ماتت ، لا تبقى لها الا « رواية الحكايات » . وعندئذ تتكلم عن بؤسها وميلادها ، ووجودها التافه ، واحتضارها . أحيانا ، تنتهى الرواية بموت الصوت – **مالون يموت** – وأحيانا يزداد الأمر هولا ، فلا يأتى الموت .

تصور روايات بيكيت حركة معينة **تنقلنا من الكلمة الى الصمت ومن الحيـاة الى الموت وبين هاتين النقطتين ، ننتقل** من الانسانية العادية الى اللا انسانية ، مارين بكافة **الوان الانحطاط التى يمكن ان يعرفها البشر . وفي النهاية ، لا يبقى الا العدم .**

سؤال أخير : هل تعتبر روايات بيكيت ثورة على الانسان والعالم ؟ **بلا شك . ففيها يفقد العالم مظاهـره شيئا فشيئا ، ويتحـول الى زنزانة متعزلة في المكان مجردة من الزمان ، تسبح في ضوء حائر . اما ساكن هذا العالم فانسـان عاجز ، غالبا ما يكون أصم او ابكم او أعمى ، وسرعان ما يتحول الى مجرد كائن ، الى اسطورة للكينونـة .**

والكلام عند بيكيت على شاكلة هذا العالم وهذا الانسان . يصبح هذا الخلاق الأعظم عاملا هداما . يعترض بيكيت على الكلمات التى تتساوى في خلوها مـن المعنى ويصحب هـذا الاعتراض اعتراض على المؤلفات ذاتها . اذ يحكم على أبطال بيكيت بالكلام بحيث ينشغلون بنفي ما اكدوه توا . ويقولون « لا » و « نعم » في آن واحد . واذا لـم يكن من الكلام بد ، فليتكلم المرء لكى لا يقول شيئا على الأقل . وقد نظن ان بيكيت لم يقل شيئا ، لكن ما من كلمة تبدو لنا جوهرية ككلمته .

★ ★ ★

(٣)

« الرواية الجديدة » لحظة من تاريخ الأدب الروائى أكثر منها حـركة أدبية . ففي ما بين ١٩٣٥ و ١٩٥٨ ، ظهر روائيون جدد أحس النقاد بأهميتهم ، وحاولوا جمعهم تحت اسم مشترك . اطلقوا عليهم في بادىء الامر اسم « روائيي منتصف الليـل Romanciers de Mininit » نسبة الى

دار النشر التي تولت نشر جزء او كل من مؤلفاتهم . ثم سموهم « مدرسة النظر école du regard » ، وفي النهاية ، صارت الغلبة لعبارة « الرواية الجديدة » .

انها عبارة خاطئة اذن ، مادامت لا تدل على مدرسة او جماعة بعينها ، لكنها اكدت ، على الأقل ، رغبة اشترك فيها هؤلاء الكتاب ، رغبة في البحث والتجديد . ولقد بدا هذا البحث جديدا بالقدر الذي عاصر به بعث الرواية التقليدية .

قرر كل من **ميشيل بيتور** M. Butor **والان روب ـ جرييه** A. Robbe-Grillet **وناتالي ساروت** N. Sarraute أن الرواية التقليدية تحتضر ، بادئين من بعض الأعمال المتفرقة التي حاولت للقالبا ان تعبر عن رؤيا « أخرى » للعالم ، واتخذوا ذات المواقف من الرواية التقليدية ، وعبروا عن ذات النوايا ، والتقت ابحاثهم عند نقطة واحدة . وسرعان ما اختلط عندهم الوعي بعدم ملاءمة الأشكال الموروثة للتعبير عن واقع قد تغير ، والرغبة في مواصلة تحول الأشكال الكامنة عند اسلافهم ، ومنح الرواية قوانين خاصة لا تضطرها الى مواجهة الواقع . ويمكن ان نقول من وجهة النظر هذه انهم من دعاة الشكل formalistes .

نلمس بين الروائيين الجدد قرابة قال عنها احد النقاد انها « سلبية » . فهم لا يشتركون في الهدف ، لكنهم يشتركون في الرفض . واول العناصر المرفوضة واهمها : الشخصية والقصة . اكد روب ـ جرييه ذلك ، وان كان محور رواياته دائما حادثة : يحدث شيء ما لشخص ما . بعبارة ادق ، يرفض الروائيون الجدد فكرة معينة عن الشخصية والقصة . واذا كانوا قد لجأوا الى هذين العنصرين ، فلأن النقد التقليدي عودنا على أن نرى فيهما أساس السرد . ويعني روب ـ جرييه واصدقاؤه أن الفكرة التقليدية عن الشخصية والقصة ترتبط بمصير الانسان ورؤياه الاجتماعية ، وان هذه الرؤيا التي خلفها بلزاك Balzac وروائيو القرن التاسع عشر قد صارت قديمة بالية . لكن كيف يتم التخلص من الشخصية اذا ، اختلفت الآراء والاتجاهات ؛ توجد ، في الواقع ، طريقتان للتخلص منها : تتلخص الطريقة الاولى في استبعادها بكل بساطة . أما الثانية ، فتطالبها بالتهام نفسها . واختار روب ـ جرييه الطريقة الاولى ، بينما اتجه بيكيت الى الطريقة الثانية كما راينا . في الحالة الاولى ، يكسب العالم الخارجي مافقده الانسان من اهمية ، ويصبح عالما جامدا ، قاسيا ، لا ينفذ اليه احد ، عالم يكتفي الانسان بالنظر اليه ، والأشياء فيه ليست ملكا للشخصيات ، بل العكس صحيح . اما في الحالة الثانية ، فيتحطم العالم الخارجي ، ويصبح ذريعة للوعي ولا يجد ما يرتكن اليه ، لا في الخارج ولا في الداخل ، ويجر في سقطته تلك الشخصية التي اصبحت عاجزة عن تحديد موقفها منه .

وخضعت القصة لتحول مماثل ، فجعل منها الروائيون مجرد حادثة فقدت السند الذي كانت تجده في نوايا المؤلف فيما مضى . وقد تختفي تماما مثلما في رواية روب ـ جرييه **الغيرة** **La Jaboisie** ، أو تصبح حركة خالصة او اكتشافا بطيئا لعالم يستيقظ من غفوته . على سبيل المثال ، تتطور رواية **كلود سيمون** C. Simon **الريح** **Le Vent** وفقا لحادثة من الطراز التقليدي ، ينفيها المؤلف في كل صفحة ، لأن غايته الاساسية بناء روايته ابتداء من هذا النفي وبناء عليه .

ويترتب على رفض الشخصية والقصة رفض القيم السيكولوچية ، والاخلاقية ، والايديولوچية . فلقد تخلص الروائيون الجدد من اخلاقيات الأمس وايديولوچياته ، ماركسية كانت او مسيحية او لادينية ، وخلصوا الانسان من كافة القيم ، اخلاقية كانت او اجتماعية او فلسفية ، خلصوه من القناع الذى البسه اياه الروائيون حتى القرن العشرين . واستبدلوا بكل هذا قيمتين اساسيتين هما الصراحة واللامعقول. لم تعد هناك موضوعات مباحة واخرى محرمة ، لم تعد هناك موضوعات لائقة واخرى غير لائقة . الانسان فى « الرواية الجديدة » يتحدث بصراحة عن كل شىء : الدين والسياسية ، والسلطة والأخلاق والخجل واسرار الدولة والعائلة . لم تعد هناك حصون منيعة لايدخل الكاتب الروائى اليها .

تعمل « الرواية الجديدة » على احياء اصالة الوجود الفردى ، فى حين كانت تعمد الأساليب القديمة الى وصف تصرفات الشخصية وتفسير طباعها ، ومن ثم لم يكن ليتسنى لها تصوير تجربة الانسان الحقة . كانت الرواية القديمة تضفى على الحياة الداخلية تماسكاً ووضوحاً يتنافيان مع الواقع ، اما الرواية الجديدة فتتميز برغبتها فى النظام . وهى لاتشعر ان هناك سبباً لوجودها الا اذا فرضت اسلوباً معيناً على واقع غير منظم اساساً . وبدلاً من ان تحاكى الواقع تناقضه وتعمل على الهرب من نقله كما هو ، ايا كان الدرب الذى تسير فيه . وما يظنه قارؤها انه اخلال بالنظام والوضوح ، ماهو الا النظام والوضوح بعينه . هكذا يفهم الروائيون الجدد التصوير الحقيقى للواقع . ويتسم تصوير الواقع من حيث الشكل بالبساطة والموضوعية فى النظرة واللهجة . ولايتدخل المؤلف فى السرد مباشرة ، ولايقدم رؤيا مباشرة للعالم ، بل يحاول ان يوحد بينها وبين مادة الرواية ذاتها . ولاتعنى كلمة الموضوعية هنا ان الكاتب الروائى ينظر الى شخصياته من زاوية تباعد بينه وبينها كما كان يفعل الروائيون فى الماضى ، بل تعنى ان الكاتب يحاول ان يكون الشخصية ذاتها ، وان يتحد معها ذاتيا ، وان يمحو دوره بازائها كمؤلف يوجهها كما يشــاء .

وكما اشاعت الرواية الجديدة الاضطراب فى العلاقة بين القارىء والكاتب ، اختفت الثقة السلبية القائمة على الاتحاد الذاتى التى كانت تربط القارىء بالشخصية الروائية ، وحل محلها موقف انتقادى خلاق . لم يعد على القارىء ان يتحد مع الكاتب الروائى ويتابع بحثه . **تقول ناتالى ساروت فى هذا الصدد :** « اذا اراد القارىء ان يحدد ماهية الشخصيات فعليه بالتعرف عليها فى الحال ، من الداخل ، شانه شان المؤلف تماماً ، عن طريق علامات لا تتكشف له الا اذا تخلى عن عاداته المريحة ، وغاص فيها بعيداً كما يغوص فيها المؤلف ، وجعل من رؤيا هذا الأخير رؤياه ؛ هذا بدلاً من الاسترشاد بالعلامات التى تقدمها عادات الحياة اليومية لكسله وعجلته » . **ويقول روب ـ جرييه :** « بدلاً من ان يهمل المؤلف القارىء ، يصرح اليوم بحاجته المطلقة الى عونه الفعال ، الواعى ، الخلاق . لم يعد يطالبه بتقبل عالم مكتمل ، جاهز ، ملان ، مقفل على نفسه ، بل يطالبه بالمشاركة فى عملية الابداع ، والخلق الفنى ، واذ يخلق العمل الفنى بدوره ، يخلق العالم ، ويتعلم كيف يخلق حياته الخاصة » . **اما بيتور فيقول :** « فى البداية وجد « النحو grammaire » ، وعلى المرء ان يتعلمه ، ويتعلم القراءة فى الصفحات الاولى » .

يرتبط هذا الدور الايجابى الفعال المطالب به القارىء بقضية الفهم والتفسير مباشرة ، وطالما قيل عن الرواية الجديدة انها غامضة بحيث يتعذر فهمها او يستحيل . لننظر الى القضية من وجهة نظر المؤلف اولاً تحولت « **الرواية الجديدة** » شيئاً فشيئاً الى موضوع للبحث ـ كما قلنا ـ

لاموضوع للفهم . اعتاد الروائيون فى الماضى سرد قصة تبدو وكأنها جزء متجمد من الزمان . لذا لجأوا الى الفعل الماضى ، لا المضارع . بينما تروى لنا « الرواية الجديدة » قصة فى سبيلها الى الحدوث ، وتبنى احداثها أمام أعيننا ، وتصور لنا بطلاً يبحث عن ذاتـه وتكتمل صورتـه كلما استطرد فى الحديث . ومن ثم كان التجاؤهـا الى الفعل المضارع ؛ فالكاتب الروائي الجديـد لايكتب وفقاً لخطة وضعها سلفاً ، بل يسلم نفسه لروايته ، يدعها تهديـه وترشـده ، وتعلمـه ما لا يعلمه عن نفسه ، وتملى عليـه موضوعهـا وطريقة تناوله لهذا الموضوع . وعندما يمسك بالقلم ، لايعلم شيئاً عن جوهر العالم الذى يصوره ، بل يعمل على التواجد معه والعيش على ايقاعه . أما وجهة نظر القارىء ، فلا تعنى كلمة الفهم شيئاً . فالكاتب الروائى الجديـد لايطلب من القارىء ان يفهم شيئاً . ولاينحو نحو بلزاك أوفلوبير او دستويفسكى ، فيقدم للقارىء مادة هضمت سلفاً . بل يعتبر المشاركة مهمة القارىء الاولى ، مشاركة الشخصية تجربتها وحركاتها ، وتصرفاتها ، تماماً كما فعل المؤلف نفسـه . وسواء صور الكاتب الواقع او الاشياء ، او لجأ الـى المونولوج الداخلى ، يضطر القارىء ان يستكشف ماوراء الكلمات او الوصف الموضوعى من ابعـاد ومعـان .

* * *

حاولنا ان نرسم حدود «الرواية الجديدة ». لكن هذه الحدود لايمكن ان تكون حدوداً ثابتة باى حال من الأحوال ، « فالرواية الجديـدة » تختلف من كاتب الى آخر ، وتتطور باستمرار من كتاب الى آخر ؛ وسرعان ما سلك الروائيون الجدد سبلاً تختلف كل الاختلاف عن تلك التى ساروا فيها عام ١٩٥٥ . « فالعالم الذهنى الذى يصورونه « الآن » هو عالم الفنان المبدع فقط ، والرواية اختفت ، وحلت محلها أشكال اكثر اتساعاً ، ومرونـة ، واقـرب الى القصيـدة ، وسيطرت قصة الكاتب والكتابة ، شيئاً فشيئاً ، على الأعمال الروائية الحديثة . وهكذا تشير « الرواية الجديدة » الى ذلك « الكتاب الجديد » الذى تحدث عنه ميشيل بيتور .

ميشيل بيتور والان روب – جرييه وناتالى ساروت ، ثلاثة اسماء يعتبر اصحابها من ابـرز الروائيين الجدد . ولسوف نواصل حديثنـا عن الرواية الجديدة من خلال مؤلفات اثنين منهم .

يتسم بناء الرواية عند بيتور باللاستمرار discontinuité ، ويظـل هيكلهـا ظاهـراً يرى ، بل يميل الى ان يصبح موضوع الروايـة الحقيقى . ولا يتمتع هذا الهيكل بطابع مبتكر ، خاص ، مادام الكاتب يأخذه فى أغلب الأحيـان مما نعيش فيه : عمارة بطوابقها العديدة ، دليل سكة حديد ، رسم مبنى ، الخ .. وسرعـان ماينضح لمن يقرأ روايات بيتور ان لدى هـذا الاخير شيئاً يقوله عن العالم والعصر الذى يعيش فيهما . يقول بيتور ان فى روايته **ممـر ميلانـو** Passage de Milan (١٩٥٤) ادانـة ضمنية لطريقة الحياة فى احدى العمارات الباريسيـة فى الخمسينيات . لكن هـذا لايعنى ان على الكاتب الروائى ان يقترح حلاً ، بل عليه ان يوقظ وعينا ، بالبحث الشكلى : « يلعب البحث عـن بعض الأشكال الروائية الجديدة دوراً ثلاثياً بالنسبـة لوعينا بالواقع : التنديد ، الاكتشاف ، والتكيف » .

اراد بيتور ان يجدد الرواية ، وصب جل اهتمامه على العالم الموضوعى . لم يؤمن بالدراسة النفسية ، بل آمن بالشخصيات وعلاقتها بالعالم ، لانه رأى ان هذا العالم هو الذى تغير ، خاصـة

فيما يتعلق بعنصرين اساسيين : الزمان والمكان . ولايرى بيتور ، على عكس اقرانه ، ان التخلص من الزمان امر سهل ، سواء أشاع الكاتب الاضطراب فيه أم استبدله بزمان جامد لايتحرك كما فعل روب ـ جرييه في **الغيرة** . الزمان حقيقة لابد من اكتسابها دائما ، واعادة بنائها دائما . فضلاً عن ان قيمته لاتقتصر على احتواء الرواية . فهو جزء من نسيج كياننا الذى يظهر ، من خلاله ، فى علاقة جدلية قد يكون طرفها الآخر ظهور الزمان من خلالنا . ويعمل بيتور على التعبير عن هذا المركب « كيان ـ زمان » عن طريق التحليل ورسم التفاصيل رسماً دقيقاً .

يستمتع بيتور الباحث ، فيما يبدو ، بحيرة الجمهور . فلا يكاد يستكمل شكلاً حتى يجعل منه نقطة انطلاق بحث جديد . ولقد مر هذا البحث ، حتى الآن ، بمراحل ثلاث : تنتهى الاولى عند التغيير **La Modification** (١٩٥٧) ، وتتمثل الثانية فى **درجات Degrés** (١٩٦٧) وتبدأ الثالثة بالكتب التى كتبها بيتور بعد ذلك .

وحتى عام ١٩٥٧ ، كان بيتور يقتفى اثر بروست ، وعمد اولاً الى تبرير صنع الكتاب ، فى النص : الاحداث تحقيق ، والكتاب عرض لما جاء فى هذا التحقيق . ويتعلق الأمر ، فى آن واحد ، بعرض العالم ، وادخال شىء من النظام فى ذلك العرض . واذ يفعل الكاتب ، يدخل شيئاً من النظام فى نفسه هو . ذلك لأن الكتابة خلاص . يقول بيتور فى هذا الصدد : **« انا اكتب لكى اعطى حياتى عموداً فقرياً »** . ويتحول البطل الى راو عندما يفهم او يحاول أن يفهم . هكذا تنتمى روايات هذه المرحلة الى البحث عن الزمان الضائع والرواية البوليسية فى آن واحد ، لكنها تختلف عنهما من حيث الشكل الخارجى . لايهتم بيتور بالنتيجة ، بل بمحاولة الايضاح واعادة البناء . والقارىء ، اذ يقتفى اثر الراوى ـ المحقق ، يحبسه فى المكان المعقد الذى تستمر فيه الحياة ـ عمارة ، قطار الخ .. ، بينما يجرى التحقيق ، ويتم ذلك عن طريق الواقعة ، والحركة ، والحديث ، لا التحليل النفسى . ويضاف الى العقبة المكان العقبة الزمان الذى يمضى : ينتج القرار النهائى عن الماضى ، ويفتح الباب للمستقبل . ولابد ان يقابل جهد البطل جهد يبذله القارىء : ذلك الذى خاطبه الكاتب احياناً مباشرة كما فعل فى **التغيير** .

ويؤكد هذا الخلط بين الشخصية والقارىء المشاركة الإيجابية التى يطالب بها الروائى قارئه . لاينبغى ان تكون الرواية هرباً من الواقع ، بل بحثاً . ولايكمن جمالها فى تنسيقها ككل ، بل فى موسيقى كل فقرة منها على حدة ؛ ومن ثم ، تتخذ الجملة اشكالاً مختلفة : عادية ، مرنة ، طويلة لدرجة تلفت النظر ، واحياناً تتحول الى فقرات اشبه بفقرات القصيدة . **ونذكر بهذه المناسبة ماقاله بيتور عن الشعر : « لم اكتب قصيدة واحدة ، منذ ان بدات اولى رواياتى ... لاننى احسست ان الرواية ، فى اكمل اشكالها ، قادرة على تلقى ميراث الشعر القديم »** . هذا وتجبر القراءة قراءة ثانية تمكن القارىء من استخلاص الشكل ، وفهم معناه . ولايمكن فهم المغامرة الفردية عند بيتور الا من خلال خلفية ثقافية ، ودينية ، بل اسطورية ، تعين الشخصيات ، وتصور سلوكها سلفاً .

صور بيتور فى الروايات الثلاث التى تمثل هذه المرحلة بعض الأفراد اولاً ، ثم الجماعات التى تعيش فيها ، بمعتقداتها ، وعاداتها ، ولغتها .

تبدو اولاها **ممر ميلانو** وكانها رواية اجماعية unanimiste كما يقول الناقد **البيريس R.M. Albérès** . فهى تصور الحياة داخل احدى العمارات الباريسية فيما بين السادسة

مساء وآخر ساعات الليل . ونرى في كل طابق عدة عائلات تعيش في وقت واحد وتتقابل على السلالم ؛ ولو عمدنا الى قطع العمارة قطعاً افقياً ، لرأينا كل عائلة في خانتها . وتنشأ علاقات بين الخانات المختلفة . ينزل رجل يعيش في الطابق السادس لتناول العشاء عند عمانه في الطابق الثاني ، وذلك بعد ان يقوم بزيارة لاحدى العائلات في الطابق الرابع . وفي فترة السهرة ، يجتمع جزء من سكان الطابق الخامس ليحتفوا بعيد ميلاد احدى الفتيات ؛ لكن السهرة تنتهي بمأساة ، اذ تروح المحتفى بها ضحية « حادثة » . تشبه هذه الرواية لوحات **بول كلي P. Klee المسماة تكوين Composition** . ويوحي المؤلف نفسه بهذه المقارنة بوضعه ، في الطابق الخامس ، رساماً يعمل في لوحة ضخمة اشبه بلوحة شطرنج تتحرك عليها بعض التماثيل الصغيرة ؛ اكثر من هذا ، يحاول الرسام ـ في هذه الرؤية المجردة للعب الشطرنج ـ ان يحاكي لوحة مصرية قديمة في سقارة ، ترى فيها الصور وقد وضع بعضها فوق البعض الآخر ، وانتقل بعضها من طابق الى آخر ؛ هكذا أوحت اقامة بيتور في مصر بهذا التكوين الاجماعي لاحدى العمارات الباريسية .

ولنلاحظ ان لعنوان هذه الرواية معنى رمزيا ، بل اسطوريا . يدل « الممر » اولاً على المنطقة الجغرافية التي يقع فيها . لكنه ايضاً طير الطائر الاسطوري الذي ينبيء ظله بما سيحدث في حدود هذا الزمان وهذا المكان » والقراءة تعطي كلمة (الممر) معنى آخر : الانتقال ، او المرور من سن المراهقة الى سن الرجولة . وفي النهاية يتضح المعنى الأساسي للكلمة ، ونفهم ان « الممر » اكتمال الرواية نفسها اكتمالاً فعالاً .

في قضاء الوقت L'Emploi du temps (١٩٥٦) اختار بيتور الموضوع الآتي : وصول شاب فرنسي الى مدينة مجهولة ، منشستر ، لايصفها الكاتب ، لان الكتاب لايشتمل على اية رؤيا موضوعية لها ، بل يتألف من مجموع الصور المتتالية ، الجزئية ، المبهمة ، التي تتكون منها لدى جاك ريفيل ـ البطل ـ اثناء اقامته فيها . ولانشهد فيه صراعاً بين الانسان والعالم ، بل صراعاً بين صور مناقضة لتكون لدى انسان ما عن العالم ، ويمكن ان نقول ان موضوع هذه الرواية اكتشاف احدى المدن وهيام رجل على وجهه في عالم متمدين حديث اشبه بالمتاهة ، لن ينتهي من اكتشافه أبداً . هكذا تصبح المدينة موضوع الكتاب ، ولاتقتصر على ان تكون اطاراً او ديكوراً له (٥) .

جاك ريفيل موظف في بنك يصل في ليلة من ليالي الخريف الى منشستر ، حاملاً حقيبة ثقيله انكسرت يدها . عبثاً يبحث عن فندق ، ساعات طوالاً ، في الميادين الثلاثة المتشابهة التي تحيط بالمحطات الثلاث المتشابهة في تلك المدينة المجهولة . وعندما يتسلم عمله بعد ايام في البنك الذي يتدرب فيه ، ويعثر على « بنسيون » يقيم فيه ، يجد فسحة من الوقت تجعله يفكر في « اكتشاف » المدينة التي تبدو له كالغابة . فيشتري خريطة . ويجوب أحياء المدينة ويتنزه فيها . وهنا يمارس السحر سلطانه متمثلاً في اكتشاف عالم مجهول . ويذكرنا هذا « بتيمة » المتاهة (٦)

---

(٥) نجد هذه « التيمة » في الرواية الجديدة كلها : الانسان الهائم على وجهه في ليل لا نهاية له . نذكر ، على سبيل المثال . في الفضية ، ووالاس في الماحي Les Gommes (روب ـ جرييه) ، وبطل قصة مرجريت دورا هيروشيما ياجي . وترجع هذه الصورة الى كافكا .

(٦) في المتاهة Dans le Labyrinthe عنوان احدى روايات الان روب ـ جرييه .

« والسعى » وراء المغامرة ؛ الا ان السحر يتخذهنا شكلاً بوليسيا ، مادام بيتور ينتمى الى جيل « الرواية الجديدة » الذى استخدم أساليب الرواية البوليسية فى الادب ؛ هكذا احتلت قلب الرواية اسطورة بوليسية حقة : اذ يحاول ربفيل اكتشاف المدينة الغامضة ، يشترى رواية بوليسية عنوانها **جريمة قتل فى بليستون** ، وسرعان مايسترشد بها فى زيارته للمدينة ، وتعلمه كيف يعرفها بطريقة مبتكرة . يتلهى ربفيل بالعثور على الأماكن التى تقع فيها احداث الرواية البوليسية . ويدعو زملاءه فى البنك الى تناول العشاء فى المطعم الذى تناول فيه القاتل وضحيته العشاء فى الرواية ... اكثر من هذا ، يكاد يتوصل الى مؤلف الرواية الذى اخفى شخصيته تحت اسم مستعار . هكذا عمد بيتور الى استخدام وسيلة مبتكرة : وضع رواية داخل الرواية ؛ يقرأ ربفيل فى منشستر ، بليستون رواية بوليسية هى بمثابة صورة رمزية للرواية التى يعيشها ويكتبها فى شكل يوميات . وهكذا يجعل بيتور الفترات المختلفة التى يعيشها ربفيل فى منشستر تتداخل وتتقابل ، كما سبق أن فعل بروست عندما جعل أزمنة الذاكرة والتجربة تتداخل وتتقابل . ونرى هنا كيف أضاف بيتور الى الاسطورة البوليسية رؤيا زمنية لم يتوصل اليها احد قبله بعد بروست .

تعتبر **التغيير** (١٩٥٧) اشهر روايات بيتور . وتبدو لاول وهلة وكأنها رواية تقليدية تهتم بالدراسة النفسية ، وتعالج موضوعا قديما قدم الدهر : الزوج والزوجة ، والعشيقة .

عندما كتب **فلوبير** G. Flaubert **مدام بوفارى** Madame Bovary كان قد فسر شخصيته اما بيتور ، فيستبعد التفسير المسبق ، ولا يسلم لنا واقعا لم يفسره .. فحسب ، بل يعرف الرواية بالجهد الذى يجب بذله من اجل التفسير . وكثيرا ماطبق مفهومه هذا على الواقع الخارجي ـ فى الروايتين سالفتى الذكر ، لكنه لم يطبقه على مايمكن ان يسمى « واقعا داخليا » الا مرة واحدة فى **التغيير** . فى هذه الرواية ، يستسلم رجل للحلم ، ويفكر فى ماضيه ، وحاضره ، ومشروعاته ، فى عربة من عربات الدرجة الثالثة ، خلال الاثنتين وعشرين ساعة التى تستغرقها الرحلة بين باريس وروما . تقوم هذه الرواية ، كسابقتيها ، على وحدة المكان ظاهريا . والمكان هنا مكان مغلق : عربة قطار يجوها الثقيل الخانق ؛ تبرز على هذه الخلفية الرتيبة ، اثناء الرحلة ، الصور التى تمر بذهن الرجل ، وذكرياته ، ومشروعاته . وتصبح الرحلة ذاتها شاشة تظهر خلفها مستويات عدة من حياته : الماضى القريب ، وماض ابعد ، وماض سابق ، وعودة الى الماضى القريب ، ومحاولة لتثبيت المستقبل ... الخ . ويتحول البريس من تفكير ليون دلمون ـ هذا اسم البطل ـ فى القطار انه شكل من اشكال تصريف الافعال . لكن من هو ليون دلمون ؟ انه رجل فى الاربعين ، يدير مكتبا للآلة الكاتبة ، ويملك شقة فى باريس ، وله زوجة برجوازية وثلاثة اطفال . وكثيرا ما يذهب الى روما حيث يتلقى توجيهات الفرع الرئيسى للمكتب ويلتقى بعشيقته سيسيل التى تعمل سكرتيرة للملحق العسكرى الفرنسى ونحن الى باريس . واذا كان قد قطع تذكرة فى الدرجة الثالثة ، هذه المرة ، فذلك لانه قرر السفر على نفقته الخاصة ، بصفة شخصية لا للعمل . فهو ذاهب الى روما لكى يقنع سيسيل باللحاق به فى باريس ، وسيطلب الطلاق من ناحيته هو . دلمون محبوس فى القطار ؛ اما نحن ، فيحبسنا بيتور فى افكار دلمون ووعيه ، مادامت الرواية كلها مكتوبة بصيغة المخاطب . هكذا يصبح كل قارىء ليون دلمون . اما الرحلة ، فوقت ضائع يستغرقه التفكير ، اى التغيير .

يرى دلون بعين الخيال وصوله الى روما . وسرعان ماينتقل الى ذكر آخر لقاء له مع سيسيل في روما، قبل أن يتخذ قراره . ثم تجيء صور اخرى : النزهة التي قرر بعدها أن يتخلى عن زوجته هنريت ، ويطلب من سيسيل المجيء . . . واذ يذكر زوجته ، يذكر الرحلة التي قام بها معها الى روما ، فيما مضى . وكان يظن انه نسيها . هكذا التقى روما التي زارها مع سيسيل بروما التي سيراها غدا مع سيسيل ، وروما التي اكتشفها مع هنريت . واذ تتداخل الصور والرؤى ، تقع « احداث » الرواية . ولنلاحظ ان البطل لايناقش دخيلة نفسه محاسن زوجته أو عشيقته ، بل يدع احداث حياته الماضية تتفاعل وتوجد « الحل » . ولايلبث أن يتضح شيئا فشيئا ، بعد « نزول الى الجحيم » دام قرابة عشرين ساعة . لقد تغير القرار الذي اتخذه في باريس : لن يرى سيسيل غدا ، بل يركب القطار العائد الى باريس ويعدل عن هجر زوجته .

ويدرك القارىء ان فترة التفكير الزائف التي مرت ليست رواية نفسية . ذلك ان دلون لا يفكر ابدا في اسباب افعاله او دوافعها ، ولا في اسباب افعال الآخرين ودوافعها . كل شيء يتم عن طريق الصور : صور الرحلات المتعاقبة التي قام بها الى روما ، ورؤى روما التي تختلط برؤى باريس . لقد احب دلون روما التي زارها سرا مع سيسيل . واذا كان لا بد من اكتشاف نفسي أثناء التفكير فها هو ذا : اذا انتقلت سيسيل الى باريس ، وصارت رفيقته ، فقدت سحرها ، ومن ثم تفقد روما سحرها ايضا . واذا كان هناك صراع ، فهو لايدور بين « المشاعر والاهواء » بل بين الصور التي ترمز الى المدينتين . فضلا عن ان سيسيل وهنريت لا تعيشان في وعي دلون امامنا ، بل تظلان وجهين باهتين . يرتبط كل من حياة هذه الرواية ، وسحر الذكرى والخيال بالمدينتين ، اي بالشخصيتين الرئيسيتين : روما وباريس . ودلون موزع بينهما في الواقع لا بين امرأتين . فهو يجابه هنا واقعا غامضا جذابا : روح المكان او كما قال بيتور ، عبقرية المكان .

وقبل ان ننتقل الى الحديث عن روايته « درجات » ، هاهي ذي الصفحة الشهيرة التي يتم فيها « التغيير » :

« ها انت قد عدت ، لا زال فكرك مليئا بذلك الاضطراب الذي ظل يزداد منذ بدأ هذا القطار سيره في باريس ، في جسدك لدفقات التعب ، وظلت تزداد حدة من ربع ساعة الى ربع ساعة ، وتدخلت في مجرى افكارك بعنف متزايد ، واقلقت نظرتك كلما حاولت توجيهها الى شيء او وجه ، ووجهتك بغتة الى احدى مناطق ذكرياتك او مشروعاتك التي تريد تجنبها بالذات ، مناطق تغلي وتضطرب ازاء اعادة تنظيم صورة نفسك وحياتك ، تلك التي في سبيلها الى ان تتم ، الى ان تتحدث بعناد دون تدخل لارادتك ، هذا التحول الغامض الذي لا تدرك منه الا منطقة ضئيلة ، وتشعر انت بذلك جيدا ، وتجهل الى حد كبير بدايته ونهايته ، وقد يتحتم عليك القاء شيء من الضوء عليه ، بما أن أصعب الدراسات وادق انواع الصبر لا يكفيان ثمنا لتراجع الظل قليلا ، لمنحك قدرا اكبر من الحرية والتأثير على هذه الحتمية التي تسحقك حاليا في الليل ، هذا العمل العظيم المستمر فيك ، يهدم شخصيتك شيئا فشيئا ، هذا التغيير في الاضاءة والرؤيا ، ودوران الوقائع والمعاني الناتج عن تعبك والظروف ، الناتج عن ذلك القرار الذي تخيلت انه ملك لك ، عن موقعك في فضاء السلوك

الانساني ، دوران يترجم الى تعب هو بمثابة صوته ولهثه ، ويدهنك بذلك العرق ، ويكاد يكون جافاً ، الذي يلصق ملابسك بجسدك ، ويثير فيك هذا الدوار وحيرة جهازك الهضمي والتنفسي ، وهذا الضيق ، وهذا الضعف المفاجيء ، وهذا الترنح الذي يجعلك تستند الى اطار الباب ، وثقل جفنيك وراسك الذي يحملك ، لا على الجلوس بمعنى الكلمة ، بل على الانهيار في مكانك ، دون ان تبذل ادنى جهد لابعاد الكتاب الذي تركته فيه ، وتخرج الكتاب من تحت فخذيك بعناء ، وانت تستند على الركن ، وتمد ساقيك بين ساقي الايطالي العجوز الجالس امامك ، وربما كان الوحيد الذي لا يزال يفتح عينيه ، ولا تستطيع ان تعرف ذلك وراء نظارته المستديرة التي تلمع وسط الظل الأزرق ، وتثني ذقنك على رقبتك ، وتداعبها بيدك لتتحسس اللحية التي نبتت فيها منذ هذا الصباح .

« عطشان ، وترغب هذا النبيذ الصافي الذي يلمع في الدوارق على الموائد الحديدية المطلية باللون الأحمر ، في الليل الذي تحفره حبال من اللمبات الكهربائية التي تئز حولها أسراب الناموس ، وتجمع حولها حشد ظل يتزايد ليتحدث اليك ، ولربما فهمته لو توقفت هذه الضجة ، لو خرج منه احد ونطق بكلمات معينة .

« تقول بصوت عال انا عطشان ، دون ان يسمع احد ، وتعيد الكرة بصوت اعلى ، وتثير بهذه الصدمة موجة من الصمت تمتد حتى حدود الميدان تحت نوافذ البيوت العالية ، حيث تنظر اليك بعض الرؤوس ، تعيد الكرة ولا تتوصل الى ان يفهمك احد ، بينما هم يتشاورون ، ويتساءلون ، ويزدادون قلقاً وشكاً .

« تشير باصبعك الى هذا الدورق ، واحس احدهم ، بكثير من التردد في حركاته ، انه محط أنظار الجميع ، فملأ كاساً الى النصف ، وسكب قدراً من النبيذ على اصابعه ، وعلى اكمام قميصه ذي المربعات الزرقاء والبنفسجية ، ورفعه في يده ، وجعلك تنظر اليه وهو يقلبه أمام احدى اللمبات ، وقدمه لك .

« انتابتك رجفة ، وقربت طرف شفتيك بجهد هائل ، وتوصلت اخيراً الى رشف رشفة (عندئذ تحطم في فمك) ، ولفظت بعنف كسر الزجاج الحادة ، وهذا النبيذ البغيض الذي يحرق حلقك بعنف جعلك تصرخ ، وتلقى الكاس على احدى الواجهات ، حيث حطمت الزجاج ، واخذت بقعة ضخمة تنخر الجبس والطوب الأحمر .

« دلكت بيدك هذا الذقن الخشن ، الدهني ، القذر ، وفتحت عينيك ، وفحصت اصابعك في النور الأزرق .

« من ذا الذي اطفأ النور ؟ من الذي طلب اطفاء النور ؟ بينما كنت تجوب الممرات بحثاً عن عربة طعام كان لا بد ان تعرف تماماً انها فصلت عن القطار في جنوه ، بحثاً عن سجائر كان يمكنها أن تساعدك على اليقظة ، على حمايتك من هذه الاحلام العابثة التي تزيد اضطرابك ، بينما انت في اشد الحاجة الى النظر الى الموقف بهدوء ولا مبالاة ، كما يمكن ان ينظر اليه اي شخص آخر .

« اذا كان من المؤكد الآن انك لا تحب سيسيل حقـاً الا بالقدر الذى تمثل به ، بالنسبة لك ، وجه روما ، وصوتها ، ودعوتها ، انك لا تحبها بدون روما وخارج روما ، انك لا تحبها الا بسبب روما ، لانها كانت ولا زالت الى حد كبير تلك التى ادخلتك الى روما ، وكانت باب روما ، كما يقال عن مريم العذراء فى الاناشيد الكاثوليكية انها باب السماء ، لا بد ان تعرف الاسباب التى تجعل لروما هذا السلطان عليك ، ولماذا لا يمتلك هذا السلطان قدراً كافياً من المتانة الموضوعية يمكن سيسيل من ان تكون سفيرته فى باريس ، عن وعى وارادة ، ولماذا استطاعت هتريبت ، بالرغم من كل ما تمثله مدينة المدائن حتماً بالنسبة لها ، ان تعتبر حبك لها تعبيراً عما تأخذه عليك بالذات .

« وبما ان حبك لسيسيل قد دار امام ناظريك ، ويظهر لك من الآن فصاعداً فى صورة اخرى ، ويتخذ معنى آخر ، فيجب أن تبحث الآن على مهل عن الاساس والحجم الحقيقى لتلك الاسطورة المتمثلة فى روما بالنسبة لك ، اساس هو بدايتها ونهايتها ، وجوانب ذلك الوجه الذى يظهر لك ، هذا الشىء الهائل ، ولتحاول أن تديره تحت ناظريك داخل الفضاء التاريخى ، لكى تحسن معرفتك لعلاقته بسلوكك وقراراتك ، وسلوك قرارات المحيطين بك ، وتتحكم عيونهم وهيأتهم وكلماتهم ، كما يتحكم صوتهم ، فى حركاتك ومشاعرك ، لو استطعت مقاومة النوم وهذه الكوابيس التى تشن هجماتها عليك فى هذا النور الازرق الذى يسلمك لتعبك ووحوشك .

« من ذا الذى طلب اطفاء النور ؟ من ذا الذى طلب هذه اللمبة الساهرة ؟ كان النور صلباً حارقاً ، لكن الاشياء التى كان يغيرها كان لها على الاقل سطح صلب يجعلك تشعر انك تستطيع الاستناد اليه والتعلق به ، وحاولت ان تجعل منه سوراً يحميك من هذا التسرب ، هذا الشرخ ، هذا السؤال الذى يتسع وبذلك ، هذا التساؤل المعدى الذى يزيد من ارتجاف هذه الآلة الخارجية ، هذا الدرع المعدنى ولم تحدس انت نفسك حتى الآن رقته ونعمه .

« بينما هذا اللون الازرق الذى يظل معلقاً فى الهواء ويعطى الاحساس بأن لا بد من اختراقه للنظر ، هذا اللون الازرق يساعده هذا الارتجاج المستمر ، وهذا الصوت ، وتلك الانفاس ، تعيد أشياء لا ترى بوضوح ، بل اعيد تكوينها ابتداء من بعض العلامات بحيث تنظر اليك بالقدر الذى تنظر به اليها ، وتعيدك انت الى هذا الرعب الهادىء ، الى هذا الانفعال البدائى حيث يتأكد بقوة وتعال ، فوق اطلال كل هذه الاكاذيب ، حب الوجود والحق » .

اما **درجات** (Degrés ١٩٦٠) التى تمثل المرحلة الثانية من تطور بيتور ، فرواية اكثر طموحاً ، ويتعلق الامر فيها بالحديث عن حياة فصل باكمله ، اثناء حصة احد المدرسين . واتم المؤلف العملية فعلاً ، دون ان يأبه بوحدتى الزمان والمكان ، واحاط فى آن واحد بالواحد وثلاثين تلميذاً والاحد عشر مدرساً الذين يتكون منهم احد الفصول وربط « الفضاء الذهنى » لدى هذه الشخصيات عن طريق الاتصالات الوثيقة التى تحفل بها الحياة اليومية ، وحاول ان يحدد موقع كل منهم من وعى الجماعة الجماعى . وزاد الامر تعقيداً ، فاقام بين هذه الشخصيات علاقات عائلية تؤثر باستمرار على حياتها داخل الفصل . على سبيل المثال ، التلميذ بيير ايلير ، الذى بلغ

الخامسة عشرة ، ابن اخى اثنين من اساتذته . وهذه العلاقات العائلية هى التى جعلت مسيو فرنيه يقرر تنفيذ مشروع طالما حلم به : وصف فصله . وبداه بالفعل مساء يوم ١٢ اكتوبر سنة ١٩٥٤ بعد انتهائه من درس روى فيه لتلاميذه اكتشاف امريكا ليسرى عنهم . هذا ويتحدث فرنيه بصيغة المتكلم ، بينما يلجأ زميله هنرى الى صيغة المخاطب ، ويتحدث التلميذ بيير ايلير عن نفسه وعن زملائه بضمير الغائب . وهكذا عاد بيتور الى الوسيلة التى لجأ اليها فى **التغيير** عندما خاطب « القارىء » مباشرة . واذ يمر « القارىء » بدرجات « السرد المختلفة يتعرف على الاساتذة وتلاميذهم . لكن الراوى يموت اثناء اداء مهمته ويقرأ ابن اخيه ذات يوم النص الذى ضحى بحياته من اجله . وتكشف خاتمة الكتاب عن ان المعرفة التامة وهم ، وانها لا يمكن ان تتم الا « تدريجيا » ، هذا قبل أن يقول بيتور فى كتبه اللاحقة ان كل معرفة تساوى تكوين الاشياء نفسها .

كانت **درجات** نقطة تحول فى مؤلفات بيتور ، فهى نهاية الرواية بالمعنى التقليدى للكلمة ، ونهاية البطل الفردى وآخر خطوة حاسمة خطاها المؤلف قبل الانتقال الى الاشكال التى اتخذتها **حركة** Mobile **وشبكة جوية** Réseau aérien (١٩٦٢) **وسان ماركو** San Marco **و ٦٨١٠٠٠٠ لتر ماء فى الثانية** 6810000 litres d'eau par seconde (١٩٦٥) . كانت الرواية تحقيقا فى حين ان هذه المؤلفات وصف ودراسة يطلها روح كل مكان على حدة . هكذا يدخل الجهد المطلوب من القارىء فى نسيج النص . وعلى القارىء ان يبدأ العمل ، لان هناك امكانيات عدة للقراءة . كما ان بيتور اخطا – فى حركة مثلا خطوة جديدة ، فانتقل من الاستشهاد بالنصوص الى « لصق » Collage النصوص الموجودة سلفا بعضها ببعض . وهكذا ، اعاد النظر فى مفهوم ما للابداع الادبى .. لم يعد الكاتب ذلك الاله القدير الذى يخلق فنا من لا شىء ، بل يقتصر دوره على اختيار عدد من العناصر الموجودة فى النصوص وتنسيقها . وشيئا فشيئا ، وضع بيتور القارىء فى وضع من يستمع الى مقطوعة موسيقية ، فى الوقت الذى اخذت فيه كتاباته تتجه الى السمع ، لا البصر . فالكاتب الحديث فى نظره هو الذى يعرف كيف يستخدم التكنيك الجديد .

★ ★ ★

اكثر ما يلفت النظر فى روايات روب – جرييه ، الذى يرى فيه البعض رائدا « للرواية الجديدة » ، الاهمية القصوى التى يوليها الكاتب لوصف الاشياء ، وعناصر الديكور ، والدقة المتناهية شبه العلمية التى يتسم بها ذلك الوصف . والنصوص التى جمعها روب – جرييه عام ١٩٦٢ فى كتابه **لحظات** Instantanés ابلغ دليل على هذا المنهج . بعض هذه النصوص مجرد رؤى خلت من الشخصيات . واولها **المانكان** Le Mannequin وصف لحجرة كان يمكن ان يتولاه رسام او مصور . واذ يقرأ القارىء هذه النصوص ، يخيب امله لان قراءاته الاخرى عودته على ظاهرة الانتظار : ينتهى بنا بلزاك ، مهما اطال الوصف ، الى فهم الشخصية ، وانطلاق الاحداث . لكن ، ما من شىء كذلك هنا . تنتهى **المانكان** بالرقص ، وينتهى النص فى اللحظة التى كان يجب ان ينتقل فيها الى الناس الذين يعيشون وسط الاشياء التى وصفها الكاتب . **واذ نقرا هذه النصوص التى ترجع الى بداية حياة روب – جرييه الفنية ، تتبين لماذا قال عنه البعض انه « كاتب الاشياء » الذى حذف الانسان من**

مؤلفاته . ولكن الوصف يبدو هندسيا باردا لان الكاتب يريد ان يعطينا اصدق صورة ممكنة للعالم . عادة ما تحول الكلمات دون رؤيتنا للأشياء . والكلمات محملة بطاقة عاطفية تصور ، في النهاية ، الموقف العاطفي للراوي او المتفرج اكثر مما تصور الاشياء ذاتها . لذا ، محى روب ــ جرييه في كتاباته الصفات العاطفية ، والملاحظات الآدمية ، واستخدم كلمات محايدة ما امكن . وهكذا ، حداه الامل في تصوير الاشياء « كما هي » . واراد ان يعيد اليها كل قدراتها ، واولاها ان « تكون هنا » . ولم يكن اهتمام روب ــ جرييه بالاشياء ، على اي حال ، الا مرحلة تمهيدية استهدفت رسم حدود مجالين معينين ، مجال الاشياء ومجال البشر .

وايا كان الشيء ، فانه يكتسب دائما عند روب ــ جرييه قيمة خيالية تولد في القارىء احساسا بالدوار . ها هي ذي قطعة من الطماطم خلت من العيب ، يتوقف عندها الكاتب في « الماحي » :

« لم يكن والاس قد اتخذ قراره بعد ، عندما وصل الى آخر موزع (آلي) . لم يكن لاختياره الا اهمية ضئيلة ، على اي حال ، لان الاطباق المقترحة لا تختلف الا من حيث ترتيب المواد على الصحون . وكانت الرنكة الملحة عنصرها الرئيسي .

لمح والاس ، في زجاج الموزع ، ستة نماذج بالتركيبة الآتية ، وضع بعضها فوق بعض : تمتد على قاعدة من لباب الخبز المدهون بالزبد ، شريحة من الرنكة ذات الجلد الازرق الفضي ، وعلى يمينها خمس قطع من الطماطم ، وعلى يسارها ثلاث دوائر صغيرة من البيض المسلوق ، ووضعت فوق كل هذا ، في نقاط حسب حسابها ، ثلاث زيتونات سوداء . فضلا عن ان كل صحن يستند على شوكة وسكين . من المؤكد ان اسطوانات الخبز صنعت على « المقاس » .

ادخل والاس « الفيشة » في الفتحة وضغط على الزر ، واخذت رصة الاطباق تهبط بذلك الخرير المستحب الذي تحدثه المحركات الكهربائية ، وظهر الطبق الذي اشتراه ، في الخانة الخالية الواقعة في الجزء السفلي ، ثم توقف . امسك به ، وبالشوكة والسكين اللتين تصحبانه ، ووضع كل هذا على مائدة خالية . وبعد ان فعل نفس الشيء لكي يحصل على شريحة من نفس الخبز مدهونة بالجبن ، وعلى كوب من البيرة ، بدأ يقطع وجبته ويحولها الى مكعبات صغيرة .

قطعة من الطماطم خالية من العيب حقا ، قطعتها الآلة من ثمرة كاملة التنسيق .

القشرة ، على السطح ، سميكة متجانسة ، لونها احمر كيميائي جميل ، سمكها منتظم بين قطعة من الجلد اللامع والتجويف الذي رصت فيه البذور الصفراء ، تبقيها في مكانها طبقة رقيقة رجراجة مائلة الى الخضار ، تمتد بطول انتفاخ القلب . ويبدأ هذا القلب ولونه وردي باهت به حبوب خفيفة ، يبدأ ناحية الانخفاض السفلي بمجموعة من العروق البيضاء ، يمتد احدها حتى يبلغ البذور ، وربما بطريقة حائرة بعض الشيء .

وقعت ، فى اعلى ، حادثة تكاد لا ترى : ارتفع ركن من القشرة كان قد انفصل من اللحم مسافة ملليمتر او اثنين ، بطريقة غير محسوسة » .

وكما قيل عن روب ـ جرييه انه يرفض الانسان ، قيل عنه ايضاً انه يرفض الحدث . لكن هذا غير صحيح . دليل ذلك روايته **المماحى** (١٩٥٣) ، وهى رواية بوليسية بحتة . لكن روب ـ جرييه يرويها بطريقة فريدة من نوعها ، ويعطيها بعداً اسطورياً لا يحدسه القارىء لاول وهلة .

فى هذه الرواية ، يلجأ روب ـ جرييه الى ابسط شكل يمكن ان تتخذه الرواية البوليسية : حكاية اوديب ... لكننا لا نرى شيئاً من هذا عندما نقرأ الكتاب لاول مرة ، لان الكاتب يقدم لنا كل شىء ، بلا ادنى شرح او تفسير ، من خلال احاسيس بعض الشخصيات ، ومونولوجاتها الداخلية . يحدث كل شىء فى اربع وعشرين ساعة ، فى مدينة قد تكون امستردام ، او فيينا ، او غيرها . يصل رجل البوليس والاس ليلا ليحقق فى جريمة قتل : امس ، فى السابعة والنصف ، اطلق رجل الرصاص على البروفيسور دوبون ، اثناء وجوده فى مكتبه . يقضى والاس يومه فى التحقيق ، وتسيطر على الكتاب كله حتى ذلك اليوم : لا فى ذهن والاس فحسب ، بل فى ذهن القاتل ايضاً . ويقدم لنا الكاتب بعض الاحاسيس ، والصور ، والافكار . لكننا لا نعرف ابداً اذا كان صاحبها والاس ام القاتل ... ونظل ، مع ذلك ، يستمر التحقيق ، ويتضح ، ويتعقد . لم يمت البروفيسور دوبون فى الواقع . لكنه التجأ الى احد المستشفيات خوفاً من تكرار المحاولة ، وسرعان ما اعلنت الصحف اليومية انه قد قتل . لكن دوبون يعود سراً الى مكتبه ، بعد محاولة قتله باربع وعشرين ساعة بالضبط ، لكى يأخذ بعض الاوراق التى يحتاجها . وكان والاس قد ذهب ايضاً الى المكتب ايماناً منه بان القاتل يعود دائماً حيث ارتكب جريمته . البروفيسور مسلح ، وهو ايضاً مسلح . يحدث خطأ ، ويقتل رجل البوليس « الضحية » . هكذا يرتكب الجريمة المخبر المكلف بالبحث عن القاتل . وقعت الجريمة اذن ، لكنها تأخرت يوماً ، بالضبط . وهنا ، يقف العنصر « البوليسى » فى الرواية .

تملك الرواية مفتاحاً آخر ، يكاد يستحيل اكتشافه بعد اول قراءة لها . عندما بدأ والاس زيارة المدينة التى ارسل اليها للتحقيق ، تعرف عليها شيئاً فشيئاً ، انها المدينة التى اتت به امه اليها عندما كان فى الثامنة ، بحثاً عن ابيه الذى رفض الاعتراف به . ومن لم ، يفهم القارىء ـ ولا يفهم والاس ابداً ـ ان والده كان يعيش فى هذه المدينة ، وانه ليس سوى البروفيسور دوبون الذى قتله بيده ، نتيجة سوء تفاهم . والاس اوديب اذن ، وتنتهى مأساته عندما يقتل والده دون ان يعلم .. وهكذا تتضح احداث الرواية متمثلة فى شىء اشبه « بالآلة الجهنمية » ، كما قال جان كوكتو J. Cocteau . لكن الحدث البوليسى يكتسب هنا قيمة اخرى ، بالقدر الذى يعيد به قصة اوديب ، ومن لم يطابق اسطورة رمزية كبرى .

كانت محاولة التجديد عند روب ـ جرييه حاسمة فيما يتعلق « بمونتاج » الرواية خاصة . وقد رفض روب ـ جرييه الدراسة النفسية ، وعمق الشخصيات ، والتجأ الى ابسط الاحاسيس

والمواقف ، لانه رأى ان وظيفة الكاتب شيء آخر . على الكاتب ان « يبنى » عملاً فنياً ، وعلينا نحن ان نبحث عن معنى ذلك العمل الفنى فى الشكل . والشكل عند روب ـ جرييه تكرار ، اولاً وقبل كل شيء ، تكرار يصيبنا بالدوار ، شأنه شأن الوصف الدقيق تماماً . او لم تتحول رواياته ، شيئاً فشيئاً ، الى عرض تمر خلاله بعض المشاهد المتشابهة التى تحاول اعتراض سبيل الزمان الماضى ، لكن بلا جدوى ؟ « يكرر » الكاتب ايضاً وسائل الانعكاس والتدخل : ذكريات ، قراءات ، اعلانات ، .. سلسلة كاملة من الموضوعات تستعيد « التيمة » الاساسية فى الكتاب ، على مختلف المستويات ، ويفهمها القارىء اليقظ المتنبه ، لكنها تظل غامضة فى نظر الشخصية التى تراها ولا تفسرها . ظل روب ـ جرييه يبتعد تدريجياً عن المبررات التقليدية التى يقدمها الروائيون والكتاب . ففى مرحلة اولى امتدت حتى **الغيرة** ، كتب ما يمكن ان يسمى « روايات الشخصيات » . فى **الغيرة** مثلاً ، يبنى خيال زوج غيور بناء مرضياً بناء على ملاحظته لسلوك زوجته وعشيقها المزعوم فرانك ، مما « يبرر » تداخل ثلاثة او اربعة مشاهد متشابهة تنتقل عناصرها من الواحد الى الآخر فى الاثناء التى تتحول فيها ، والتكرار هنا دليل التسلط . واضطراب الزمان ظاهرى فقط : كل شيء « مضارع » بالنسبة للذاكرة والخيال ؛ واذ يبنى من جديد العالم الذهنى الذى تعيش فيه شخصيته ، يستخدم روب ـ جرييه الادوات النفسية التى سبق ان استخدمها بعض الروائيين امثال مارسيل بروست .

وعندما كتب **المتاهة** ، و**بيت اللقيا** La Maison de rendez-vous ، اجتاز مرحلة جديدة : كان فى المرحلة السابقة قد انتقل من الحديث عن الشخصية بضمير الغائب الى الحديث بضمير الغائب من طريق الشخصية ، وهكذا قطع نهائياً كل صلة بينه وبين « الواقعية » لكنه ، فى هاتين الروايتين ، يلجأ الى ضمير المتكلم ، والمتكلم هنا راو يكتب ، أو يحلم ، او يتخيل ، ويرد الى الوهم حقوقه .

واما الكتاب فيغلق على نفسه ولا يخضع للقواعد التى تحكم عالمنا « نحن » . التناقض ، النزوة ، الخ .. تلك هى قواعده الجديدة . واصبح السرد يولد من نفسه ، ويتمحى كلما تقدم ، فيما يبدو . واستخدام المضارع بصفة مستمرة يؤكد هنا رغبة الكاتب فى رفض « القصة » : لم تعش الشخصيات قبل اول سطر فى النص ، وينتهى وجودها مع كلمة « النهاية » . هكذا يسعى روب ـ جرييه الى المطابقة بين زمان الكتاب وزمان القراءة مطابقة تامة ، وتطهير الأدب من كل تنازل للعالم الخارجى .

يثير روب ـ جرييه القارىء ، ويعمل على الا يهدأ او يتراخى ، ويدعوه الى اقتفاء اثر الكاتب اثناء العمل ، واكتشاف امكانيات الخيال واللغة معه . ويتأمل الشاعر ـ لان روايات روب ـ جرييه ، كأى رواية حديثة تقترب شيئاً فشيئاً من شكل شاعرى معين ـ الأشياء والكلمات . وتمحى الشخصيات تماماً امام شخصية الكاتب .

* * *

هذا بعض ما وصلت اليه « الرواية الجديدة » . اذ يمكن مواصلة البحث ، والوقوف عند كتاب

آخرين يحتلون مكانة مرموقة فى عالم الروايةاليـــوم نذكر من بينهم **ناتالى ساروت ، وكلود سيمون ... الخ .**

ولنتساءل الآن ، الى اين انتهت الرواية ؟لقد خلقت « الرواية الجديدة » موضة ، شانها شأن كل جديد . وتلتها فترة انتقال وصلتها باهم تيارات ادب اليوم ، ولمع خلالها اثنان من الكتاب **كلود اولييه** C. Ollier **وجانريكاردو** J. Ricardou انتهيا الى ما يمكن ان يسمى « تناقض الوصف »، المتمثل فى تجربة القدرة الخلاقة التى تقوم بهـا كتابة écriture استعبدتها الاشياء فيما يبدو . انه « لوصف خلاق » اذن ، قادر على خلق عالم كامل فى شكل كتاب . هكذا نعود من القصة الى اللغة ومن الواقع الى الكتابة . مغامرات اللغة ،مغامرات الموضوع : تحت هذين العنوانين يمكن ان تندرج مؤلفات أغلب الروائيين الشبان . فالى« الرواية الجديدة » اذن يرجع الفضل فى تطور الرواية لانها فتحت الباب لمزيد من الجراة ومزيدمن الحريـة ، وكادت تحرر تماما الروايـة من عبودية الفن الروائى التقليدى .

وقد تتفق روايات اليـــوم فى مفهومهـــا« للخيال » لكنها تختلف من حيث البناء .

ونحن الآن فى انتظار « كتاب المستقبل »الذى تحدث عنه م. بيتور . **وحتى لو كان قد كتب ، فان الوقت لم يحن بعد** للحديث عنه ...

* * *

BIBLIOGRAPHIE

ALBERES (R.M.)	: **Métamorphoses du roman,** Paris, Albin Michel, 1966.
BERSANI (J.), AUTRAND (M.), LECARME (J.), VERCIER (B.)	: **La littérature en France depuis** 1945, Paris, Bordas, 1970.
BOISDEFFRE (P. de)	: **Une histoire vivante de la littérature d'aujourd'hui** (1939-1964), Paris, Perrin, 1964. **Où va le roman ?** Paris, Editions Mondiales, 1962.
ESPRIT (LA REVUE)	: Le Nouveau Roman, Numéro spécial, juillet-août 1958.
MAURIAC (C.)	: **L'allitérature contemporaine,** Paris, Albin Michel, 1958.
NADEAU (M.)	: Le roman français depuis la guerre, Paris, Gallimard, 1963.
PICON (G.)	: Panorama de la nouvelle littérature **française,** Paris, Gallimard, 1960.
RICARDOU (J.)	: **Problemes du nouveau roman.** Paris, Editions du Seuil, 1967.

★ ★ ★

مصطفى ماهر *

الرواية الألمانية في القرن العشرين

يتفق الباحثون فى الأدب الألماني بفروعه المختلفة والمختصون بالفروع القصصية وعلى راسها الرواية على ان كتابة دراسة شاملة للرواية الألمانية فى القرن العشرين أصبحت ضرباً من المحال وأن الشيء الوحيد الممكن فى هذا المجال بات الاقتصار على جانب واحد أو بعض الجوانب مع التنبيه المسبق الى هذا القصور حتى لا يقع الكاتب او القارىء فيما لا ينبغى أن يقع فيه اى منهما من الخطأ او الاضطراب . ولقد صارت الحال مع دراسة الرواية الحديثة الى ما صارت اليه نظراً لزيادة المكتوب والمنشور زيادة هائلة منذ ثمانينيات القرن الماضي بحيث يمكن ان نطلق عليهما « الانفجار الروائي » .. فما زالت الرواية تتطور وتتنوع وتنتشر حتى بلغت غاية ما يرجو المؤلف المبدع والقارىء المستمتع ثم فاقت هذه الحدود واصبحت توشك ان تفتك بنفسها وان

---

* دكتور مصطفى ماهر استاذ مساعد ورئيس قسم اللغة والآداب الألمانية بمدرسة الألسن بالقاهرة . له كتابات عديدة فى الأدب الألماني من اهمها « صفحات من الأدب الألماني »: بيروت ١٩٧٠) ويقوم الآن بترجمة الاعمال الكاملة لكافكا وصدر منها بالفعل روايتا « القصر » و « القضية » .

تحطم ما استقام من كيانها . **وتذكر في هذا المقام على سبيل المثال السجل الذي حاول فيه هاينريش شبيرو أن يلم بالروايات التي ظهرت في ألمانيا في النصف الأول من القرن العشرين فعد مايقرب من ألفين وخمسمائة عنوان لا يستبعد ان تكون قد تضاعفت بعد ذلك .**

خطت الرواية هذه الخطى وما هي بالنوع الأدبي القديم الذي يعتمد على تراث عريق فيما خلف القدماء ، وما هي بالنوع الأدبي الذي تحددت صفاته واجمع النقاة على تعريف جامع مانع له . فالكلمة التي تستعمل في اللغة الألمانية دلالة عليه Roman مأخوذة من البيئة الثقافية الفرنسية حيث ألف الناس في العصور الوسطى ومنذ القرن الثاني عشر على وجه التحديد التفريق بين ما يكتب باللغة اللاتينية ، لغة العلماء والفقهاء ، وبين ما يكتب بلغة العامة ، باللغة « الرومانية » ـ على حد قولهم ـ ، التفريق بين الـ lingua latina والـ lingua romana . ثم تحول النعت الى اسم عرفت به القصص سواء منها ما كان بالشعر أو ما كان بالنثر ، ثم ضاق مجال الاستعمال بعد ذلك حتى أصبحت الكلمة وقفا على القصة النثرية .. وهكذا بقيت الكلمة ، وهكذا دخلت العصر الحديث وأصبح الألمان يستعملون الكلمة علما على الأعمال الأدبية القصصية النثرية الكبيرة .. وتحدد الفرق بين الرواية والملحمة التي اتفق الأدباء والنقاد على أنها النوع الأدبي القصصي الشعري الكبير . وليس هناك شك في أن الذهاب الى ان الرواية هي عمل أدبي قصصي نثري كبير تحديد فيه سهولة وفيه في الوقت نفسه سذاجة ... انه تحديد سهل نفرق به بين الرواية والقصة والأقصوصة « بمجرد النظر » ، وهو تحديد ساذج لأن كلمة « كبير » لا يمكن ان تكون كلمتان ، وهو تحديد ساذج لأننا اذا تجاوزنا عنصر الحجم ، نقف قلقين امام المقصود بـ « قصصي » و « نثري » . ولا يرجع قلقنا الى ان المفهومين نسبيان فحسب ، بل يرجع كذلك الى معرفتنا بطائفة من الروايات الجيدة لا تحرص على العنصر القصصي حرصا لافتا للنظر ، وطائفة اخرى تحطم العنصر القصصي عن عمد وقصد . وحديث التفريق بين النثر والشعر حديث طويل متشعب ، وانك لتقرأ احيانا سطورا من النثر لا تختلف عن الشعر ، وان من الشعر ما يلتمس ما للنثر من يعدمن البحور والقوافي . واذا كان التحديد اعتمادا على مكونات الشكل يسير بين أشواك ذكرنا منها شيئا وغفلنا عن أشياء ، فالتحديد اعتمادا على المضمون وعناصره لا يقودنا هو كذلك الى مانرضى عنه كل الرضا . فهل تشترك الروايات الكثيرة التي اجتمعت لدينا في عنصر بعينه او عناصر بعينها من ناحية المضمون ؟ هل تعالج الرواية مشكلة فرد ، او مجموعة من الأفراد ؟ هل تعالج مشكلة مجتمع ؟ هل تدور الرواية حول مشكلة فلسفية او حضارية مثل الصدام بين الحقيقة والوهم والاختلاف بين ما هو كائن وما ينبغي أن يكون ؟ هل تطوف الرواية بنا في آفاق بعيدة او تحصرنا في مجال ضيق ؟ هل ترسم لنا صورة واسعة من العلاقات والارتباطات او تكتفي بصورة محدودة او تتحاشى هذه الأمور وتنصرف عن التدقيق والتحليل ؟ هل تعود بنا الى الماضي او تربطنا بالحاضر او تدفع بنا الى المستقبل ؟ أسئلة وأسئلة تباعد بيننا وبين تحديد نرتاح اليه .

وتنوعت الرواية لا يعوقها اختلاف على شكلها او مضمونها ، وتتبعت الدراسات الأنواع المختلفة بالحصر اولا وبالتمحيص بعد ذلك . ونشأت قوائم تضم الأنواع المختلفة من الروايات ، وتعددت هذه القوائم ذاتها على قدر تعدد وجهات النظر الى الأعمال الروائية . فهناك الرواية

الهادفة . والرواية غير الهادفة ، وهناك الروايةالتعليمية والرواية التهكمية والرواية الساخرة ، وهناك الرواية الواقعية والرواية المثالية والروايةالخيالية والرواية العلمية والرواية التحليلية والرواية التاريخية والرواية السياسية والروايةالاجتماعية والرواية الحضرية والرواية القروية والرواية التي تدور حول المغامرات والغرائبوالعجائب ، والرواية التي تصور حياة الفرسان او حياة القراصنة او حياة الفنانين او حياةالعشاق او حياة الاسرة او حياة فرد منذ مولده الى اكتماله او الى اخفاقه ، هناك الروايات المرحةوالروايات الجادة ، والروايات الدينيةوالروايات ذات الموضوع الفلسفي او الثقافي النقدي ،والروايات البوليسيةوالروايات الخفيفةوالروايات الرخيصة والروايات الجنسية والروايات المبتذلةوالروايات المثيرة ، وهناك الروايات التي تتحدث عن « انا » ، والروايات التي تتحدث عن « هو »او « هي » او « هم » ، والروايات التي تعتمد على السيرة الذاتية ، والروايات التي تقوم علىمجموعة من الخطابات ؛ والروايات التي تقوم على دفتر اليوميات ، والروايات التي تعتمد علىالوثائق ، والروايات التي تقوم على الحوار ... واذا كنا قد ذكرنا العديد من الانواع ، فلا يساورناشك في ان هناك انواعاً اخرى لم نذكرها ، ولا يساورنا شك في أن امكانية الجمع والتبويبلا تقف عند حد ، فما اكثر اوجه النظر ، وما اكثر المقاييس التي يمكن ان تخضع الرواية لها .

والتداخل بين انواع الرواية شائع .. ولعل الاصوبان نقول ان الرواية التي تمثل نوعاً نقيا وحده دون سواه لا وجود لها . فكثيرا ماتكون الرواية واقعية وخيالية في الوقت نفسه ، او تكون غرامية وتحليلية واجتماعية الى آخرذلك . ولكننا لا يمكن ان ننكر ان الرواية الواحدة تتسم في الغالب بصفة تطغى على الصفات الاخرى،وتنتسب بهذا الى نوع لا يصعب تحديده .. فاذا اخذنا بهذه الملاحظة يسّرنا على انفسنا مهمة التصنيف والتبويب .

واذا كنا نواجه هذه الصعاب فيما يختص بالرواية وتعريفها وتحديد انواعها ، فاننا نكاد الا نجد صعوبة في تحديد بداية القرن العشرينبالنسبة للرواية بعام ١٩٠١ ، فقد شاء الحظ السعيد ان يبدأ القرن بعمل عظيم لاديب عظيم .اما العمل الروائي العظيم فهو « اسرة بودنبروك » واما الاديب العظيم فهو توماس مَن Thomas Mann (١٨٧٥ - ١٩٥٥) الذى ولد في عائلة مرموقة ثرية في لوبيك ثم انتقل الى الحياة في ميونيخ وهاجر من المانيا في عصر النازية فأقام في سويسرا ثم في امريكا ثم في سويسرا مرة اخرى حيث توفي (حصل على جائزة نوبل في عام ١٩٢٩) . ولا ترجع اهمية رواية « بودنبروك »الى انتشارها الخارق للمألوف فحسب - فقد طبعت مرات لا تحصى وتجاوزت نسخها عدةملايين - بل ترجع الى امور اخرى كثيرة ، من بينها مثلاً ان هذه الرواية تعتبر تتويجاً للمذاهبالادبية التي شاعت في القرن التاسع عشر وتعتبر في الوقت نفسه فاتحة قوية لاتجاهات ثوريةيختص بها القرن العشرون ، ومن بينها كذلك انها، وهي الروايةالاولى لتوماس مَن،تلخص فكر الكاتب وتبسط اساسياته التي بنى عليها اعماله الادبية الوفيرة فيما بعد . ورواية « اسرة بودنبروك »تتخذ اسلوبا بين الواقعية والطبيعية (الناتورالية) وتعتمد على كثير من العناصر الذاتية من حياةالاديب واسرته ؛ وتصطبغ بصبغة من التشاؤم والخوف من التدهور عرفتها الانسانية في عصورمختلفة وكانت واضحة في الثقافة الالمانية في اواخر القرن التاسع عشر وضوحاً لا مراء فيه . **تقومافكار توماس من في مجموعها على تاملات في وضع الفن في عالمنا الحاضر ، وتتسع هذه التاملاتفتشمل وضع الفنان في عالمنا الحاضر ، ثم تشمل الثقافة كلها وحملة الثقافة جميعاً ومالها ولهم من وضع في عالمنا الحاضر وحياتنا الحاضرة . ويذهب**

توماس منّ في تاملاته الى ان هنـاك هوة تفصل بين الحياة الحاضرة وبين الفن وان هذه الهوة يستعصى على الانسان تجاوزها مهما بذل من جهد . اما الحيـاة الحاضرة فقد اقامت لنفسها معايير تقيس بهـا الامور فتفصـل فيهـا بين ما هـو سليم ومـا هـو مـريض ، بين المعتدل والمضطرب بين السـوى والشاذ ، بين المفيد والضار ، بين الصالح والطالح ، والحياة الحاضرة تنعم بالراحة والاطمئنان الى ما اقامت من معايير وما وصلت اليه من نتائج ، وترتاح غاية الراحة . اما الفن فانه لا يرتضي بهذه المعايير القائمة والنتائج المريحة ، ويترك ما هو سليم ويسعى الى ما هو مريض ، انه يدير ظهره الى الامور المعتدلة السوية المألوفة ويكلف غاية الكلف بالامور الشاذة الخارجة على المألوف .. ولهذا فان الفنان يظل في نظر الحياة واصحابها انسانا ضعيفا حيث تلزم القوة ، رقيقا حيث ترتجى الخشونة ، مريضا حيث لا مناص من الصحة .. والفنان يقابل هذه التصورات بنظرة الى الحياة مرتابة لا تخلو من العداء .. ان الفنان ينظر الى الحياة الحاضرة التي اصبحت البورجوازية تسيطر عليها بعين امتلات بالتناقض فيعود بصور مشبعة بالتناقض . ان الحضارة البورجوازية قد انتهت الى تدهور لا سبيل الى النجاة منه ، ولقد اسهم في هـذا التدهور ما انتهى اليه الفن من اساليب لينة واهنة ، واذا بالثقافة كلها تفتقر الى ما لا ينبغي ان يفتقر اليه الكائن العضوى من مقومات الحياة . واذا كان العصر الحاضر قد غرق في تيارات التدهور ، فهي تجرفه تارة وهو يعينها على ان تجرفه تارة اخرى ، فان الامل معقود على عصور قادمة تصنع ثقافة قوية صحيحة سليمة سوية لا تفصلها عن الحياة فواصل .

من هنا نستطيع ان نفهم صورة التدهور التي يرسمها توماس منّ في روايته الاولى التي وضع تحت عنوانها الاصلي عنوانا ثانيا هو « تدهور اسرة » . يتتبع توماس منّ في روايته اسرة في لوبيك فيحيط باجيال اربعة منها ـ وما اشبه منهجه بمنهج الرواية التجريبية ، وما اكثر ما تعلم من اميل زولا ! ـ فهي اسرة نشيطة في امور الحياة ، اشتغلت بالتجارة وبرعت فيهـا حتى بلغت منتهى ما تحلم بـه البورجوازية ، واذا بالتدهور يعترى الاسرة ويفرض نفسـه على الجيل الرابع ، فتظهر فيه تيارات معادية لمقومات الحياة البورجوازية ، تظهر فيه احكام لا تقوم على المهارة في الحياة والحرص على النجاح المادى ، فهذا هو « هانو » صغير الاسرة يمتاز بموهبة فنية واضحة وحساسية مرهفة ورقة مفرطة ، فما اعجزه عن السير على درب اهل التجارة واصحاب الحيـاة العملية الحريصة على النجاح والكسب ، وهـذه هي الاسرة تنقرض ويضيع اسمها بموت « هانو » في الخامسة عشرة من عمره . والحقيقة ان علامات التدهور لم تظهر فجاة في الجيل الرابع ، بل بدات تظهر منذ الجيل الثاني فهذا هو كريستيان لا يصلح للحيـاة النشيطة في التجارة ، وهذه هي « توني » تحلم بالحياة الرغدة وتمنى نفسها بالحب السعيد وتبعد بهذا عن مقومات حياة الاسرة ، ولكن الاسرة تفرض سلطانها على البنت فتختار لها الزوج وتلقي بها في غمار حياة لا يمكن ان تندمج فيها بقلبها ، واذا بهذه الحياة تتحطم ، واذا بالاسرة تحاول العثور على بديل لها من النـوع نفسـه فلا تفلح ، وتضطرب نفس « توني » نفسها وتتغير اتجاهاتها ، فهي لا تنكر على اسرتها شيئا ، ولا تاخذ على ابيها ماخذا ، بل ترتبط به وتتعلق به على اوثق ما يكون الارتباط والتعلق .

وفي رواية **اسرة بودنبروك** نقرا الوصف التالي للقاء بين البنت « توني » وابيها « القنصل » وامها « السيدة زوجة القنصل » تفاجا فيـه البنت باختيار والديها « السيد جرونليش » زوجا لها ، فهو رجل واسع الاتصالات يرجى من ورائه النفع الكثير لتجارة الاسرة :

« ومرت ثمانية ايام حدث بعدها المشهد التالي في حجرة الافطار . نزلت توني في السـاعة التاسعة ، ودهشت عندما رات اباها يجلس بجانب السيدة الوالدة الى مائدة القهـوة .

وبعد ان مدت جبينها اليهما ليقبلاه ، جلست في مكانها نشيطة ، جائعة ، وما زالت الحمرة تصبغ عينيها من اثر النوم ، وتناولت شيئاً من السكر والزبد والجبن الأخضر المتبل .

وبينما هي تمسك بفوطتها البيضاء الساخنة ، وتفتحها بملعقة الشاي قالت : « ما اجمل ان اجدك يا ابي هنا مرة ! » .

وقال القنصل وهو يدخن سيجاراً ويضرب على المائدة باستمرار وبخفة بصحيفته المطبقة : « لقد انتظرت اليوم حتى تستيقظي ، ابنتنا النؤامة ! » .

اما السيدة زوجة القنصل فقد ختمت بيضها وبحركات رقيقة افطارها ثم رجعت بظهرها لتتكيء على مسند الاريكة .

واستطرد القنصل يقول بطريقة تعبر عن الاهمية : « لقد بدأت تيلده العمل في المطبخ منذ بعض الوقت ، ولو لم اكن اريد ، انا ووالدتك ، ان نتحدث الى ابنتنا الحبيبة في امر هام ، لكنت الآن مشغولاً بعملي انا ايضا » .

ونظرت توني ، وفمها مليء بالخبز المدهون بالزبد ، في وجه ابيها وامها ، نظرة تجمع بين الشغف بمعرفة الخبر ، والفزع مما يمكن ان يكون .

وقالت السيدة الوالدة : « ولكن كلي اولاً يا بنيتي » ، وعلى الرغم من ذلك وضعت توني سكينها وصاحت : « هات ما عندك يا ابي على الفور ، ارجوك » . ولكن القنصل عاد يقول دون ان يكف عن العبث بالجريدة : « بل كلي الآن » .

وبينما اخذت توني تشرب القهوة صامتة منعدمة الشهية ، وتاكل البيضة والجبن بالخبز ، بدأت تفطن الى الموضوع ، وسرعان ما تجرد وجهها من نضرة الصباح ، وشحب قليلاً ، وردت العسل شاكرة ، وقالت بصوت خفيض ، انها انتهت من الافطار .

وقال القنصل ، بعد ان صمت لحظة : « يا بنيتي العزيزة » ، المسالة التي نريد ان نتحدث اليك بشأنها ، يحتويها هذا الخطاب » . وهنا دق على المائدة بمظروف كبير يميل لونه الى الزرقة ، تناوله بدلاً من الجريدة التي كان حتى ذلك الحين يدق بها . ثم اخذ يقول : « الموضوع باختصار : هو ان السيد **بنديكس جرونليش** الذى عرفناه جميعاً رجلاً شهما طيباً لطيفاً ، قد كتب الي يقول انه اثناء اقامته هنا احس بميل عميق الى ابنتنا ، وهو يتقدم رسمياً بطلب يدها . فماذا ترى ابنتنا الحبيبة في ذلك ؟ » .

وكانت توني تجلس منكسة مطأطئة رأسها ، تدير ببطء حلقة الفوطة الفضية في يدها اليمنى ، وفجأة رفعت عينيها ، عينيها اللتين كانتا قد اظلمتا كل الظلمة وامتلأتا بالدموع . وقالت بصوت حزين وكأنها تدفع الكلمات من فمها دفعاً : « ماذا يريد هذا الرجل مني ؟ هل آذيته في شيء ؟ » . ثم انفجرت باكية . والقى القنصل نظرة الى السيدة عقيلته لم تطلع في شيء من الاضطراب الى فنجانه الفارغ . وقالت السيدة زوجة القنصل في رقة : « اي حبيبتي توني . ما هذا الانفعال ؟ ينبغي ان تكوني من ان والديك يضعان نصب اعينهما شيأ واحداً هو مصلحتك ، وانهما لا يستطيعان نصحك برفض سبيل الحياة الذى يعرض لك الآن . وانا اعتقد ان احساسك حيال السيد جرونليش احساسات لم تكتمل اكتمالاً

نهائياً ، ولكني أؤكد لك ان هذا سيحدث بمضي الوقت . وان مخلوقة صغيرة مثلك لا يمكن ان تعرف بوضوح ما تريد . ان راسك ليضطرب بالافكار كما يضطرب قلبك بالمشاعر . وانما ينبغي ان يتيح الانسان للقلب وقتاً ، وان يفتح راسه لنصح ذوى الخبرة الذين اخذوا على انفسهم السعى الى خيرنا وسعادتنا عن تصميم وترتيب ... » .

وقالت توني يائسة من كل عزاء وهي تجفف عينيها بالفوطة البابستة الصغيرة التي علقت بها بقع من البيض : « انني لا اعرف عنه الا ان له لحية صفراء ذهبية ، وان عمله نشيط رائج ... » واحدثت شفتها العليا ، التي كانت ترتعش وهي تبكي ، انطباعاً مؤثراً لا سبيل الى التعبير عنه .

واقترب القنصل منها بكرسيه بحركة تنم عن رقة مفاجئة ومسح بيده على شعرها مبتسماً ، ثم قال : « اي صغيرتي توني . وماذا كان يمكن أن تعرفي عنه ؟ انك صغيرة ، هه ، وما كان يمكنك ان تعرفي عنه شيئاً الا هو بقي بدلا من اربعة اسابيع اثنين وخمسين اسبوعاً . انت بنت صغيرة ، لم تتضح عيناها بعد للابصار بالدنيا ، فعليها أن تعتمد على اعين الآخرين الذين يريدون لها الخير ... » .

وجفت دموع توني شيئاً فشيئاً ، وكان راسها ساخناً ، يعج بالافكار ... رباه . بالها من مسألة . لقد كانت تعرف بطبيعة الحال انها ستصبح ذات يوم زوجة لرجل يحترف التجارة ، وانها ستتزوج ذات يوم زيجة جيدة تقوم على المصلحة والفائدة ، زيجة تتناسب مع كرامة الاسرة وكرامة المتجر ... » .

ونحن نلتقي بالمشكلة ذاتها في رواية « موت في البندقية » التي اصدرها توماس مَن في عام ١٩١٣ . وليس معنى ذلك أن توماس مَن يكرر نفسه . انه ينوع اسلوبه بمرونة بارعة . واذا كانت رواية « اسرة بودنبروك » تسلط الاضواء على الحياة الاسرية وعلى النشاط الحرفي الذي تستمد منه الاسرة مقومات حياتها ، فان الاضواء تسلط في رواية « موت في البندقية » على حياة الفنان وعلى احاسيسه وانفعالاته وافكاره ، وهي منعما تسلط على حياته تارة تنفذ الى اعماقها ، وتارة تحيط بالمجالات المختلفة التي تؤثر عليها وتؤثر فيها . ومن هنا جاءت العبارة تارة مطابقة للواقع مصورة لما هو كائن ، وتارة متابعة للتحليل والتشريح ، وتارة ثالثة مندفعة مع الخيال والوهم . تدور الاحداث حول جوستاف اشنباخ ، اديب متقدم في السن ، اصاب شهرة ليست بالهينة ، وكان في حياته شديداً مع نفسه ، يقف الى جانب الروح في صراعها مع الجسد ، فاكتسب نعمة السيطرة على الذات والتحكم في النفس على خير ما يكون ذلك التحكم وتلك السيطرة . وها هو ذا يحس شيئاً من الفتور ، ويحس رغبة في الانطلاق من موطنه الالماني الى ارض تطل على البحر وتنعم من الشمس بالنور والدفء . فهو يسافر الى البندقية ، ويلتقي في الفندق باسرة بولونية يحييها وتحييه . وهو يعبر ببصره على الام وعلى البنتين ليثبته على الابن تادسيو ، الذي يلوح له مثالاً للحسن والطلاوة ينطق بكمال الجمال الرباني . وسواء جاهد الاديب الشاعر نفسه او ترك لها العنان ، فهو يحرص على التطلع الى الصبي ، ويطيل اقامته في البندقية من اجله . واذا كان الجو في ذلك الوقت من السنة لا يلائم صحته الرقيقة ، فهو يلتمس المبررات ليؤجل سفره المرة تلو المرة . بل لقد اكتشف جوستاف اشنباخ ذات يوم ان البندقية تتعرض لوباء الكوليرا وان السلطات تخفي الامر حتى لا تخسر ما يعود عليها من المصطافين والسياح . ولكنه مع ذلك يبقى ولا يستطيع الانصراف عن التطلع من بعيد الى الكيان الجميل الذى فتح عينيه

ذات يوم فرآه امامه . وها هو ذا لا يطيق الانتظار حتى تأتي المصادفة بالجمال فيسعد بالتطلع اليه ، انه يسعى اليه ، ويسير وراءه . حقيقة انه لا يقترب منه اقترابا ، ولكنه يتبعه من بعيد حيثما سار . ويعلم ذات صباح ان الاسرة البولونية قد حزمت الحقائب للرحيل ، فيجلس فى كرسيه يتامل ، ويتخيل الصبي وهو يلوح له وكأنه يقتاده الى الكارثة ، ويغفو . وتتناقل الأخبار فى اليوم نفسه نبأ موت الأديب الشاعر العظيم جوستاف اشنباخ .

لقد وصل الفن ، حتى وهو يظن انه قوى صلب ، الى درجة من الضعف ، ما يكاد فيها أن يصطدم بالحياة البورجوازية ، حتى يتفتت وينهار وتحتويه الغياهب ، وكأن هناك من يقتاده الى الكارثة اقتيادا لاقِبَلَ له على الوقوف فى سبيله. **ولعل وصف حلم جوستاف اشنباخ من اروع ما كتب توماس مَنْ على الاطلاق** ، يقول :

« **ورأى فى تلك الليلة حلما فظيعا** ، اذا استطاع الانسان أن يطلق اسم الحلم على معاناة جسمية روحية حدثت له وهو فى سبات عميق وفى استقلال ذاتي تام وفى حاضر حسي حدثت له دون ان يرى نفسه سائرا متحركا موجودا فى المكان الا فى الأحداث دون سواها . وكان مسرح هذه الأحداث هو روحه ، وكانت الاحداث تندفع من الخارج الى الداخل ، فتقهر مقاومته ، مقاومته الروحية العميقة ، قهرا عنيفا ، وتنفذ اليه تاركة وجوده وثقافة حياته خرابا عدما .

كان الخوف هو البداية ، الخوف والرغبة والشغف الفظيع بما يوشك أن يأتي . كان الليل يخيم ، وكذلك حواسه مرهفة . واقبلت من بعيد قرقعة وضجة ، هي خليط من الضوضاء ، من الصلصلة والنسف والرعد المكتوم ، وعليها تهليل حاد وعويل على هيئة واو ممدودة . وكانت الكتنفها على نحو حلو فظيع الحلاوة نغمات ناى عميقة الأنين ، وقحة الالحاح ، كانت تسحر الأحشاء بالحاح لا حياء فيه . وكان هو يعرف ، معرفة غامضة ، عبارة تصلح لوصف ما تأتى له : « الاله الغريب » . ثم شعشع جمر كثيف الدخان ، وتبين هو منطقة جبلية كالتي تحيط ببيته الصيفي ، وتدحرج المشهد فى نور متقطع ، من اكمة عليها غاب ، بين جذوع الشجر وبقايا الصخور المكتسية بالطحالب ، واتجه وهو يتلوى الى اسفل ، وفيه بشر وحيوانات وقطيع وعصبة صاخبة ، حتى غمرهم السفح بالاجهاد واللهيب والصخب والرقص الدوار المترنح . كان هناك نساء يتعثرن فى ثياب من الفراء مسرفة فى الطول تتدلى من وسطهن ، ويهززن متأوهات فوق رؤوسهن المائلة الى الخلف دفوفا ذات اجراس ، ويؤججن نيران مشاعل متناثرة ، ويقبضن على افاعى وسط بطونهن ، او يحملن صائحات صدورهن بكلتا اليدين . وكان هناك رجال لهم قرون على جباههم ، وشعر كثيف على جلودهم ، يرتدون قوطا من الفراء ، يثنون الرقاب ، ويرفعون الذراعين والفخذين ، ويقرعون على طسوت من البرونز ، ويضربون بعنف على طبول ، بينما اخذ صبية مرد يخزون بفروع مورقة بعض الماعز ، ويتشبثون فى قرونها ويهللون ، والماعز يلمسهم فى قفزاته . وكان هؤلاء المأخوذون يهللون باصوات رقيقة وصيحات تنتهي بحرف واو طويل ممدود ، على نحو يجمع بين الحلاوة والشراسة كما لم تعهده اذن من قبل . كانت هذه الصيحات تنطلق عالية ، كأنما اطلقتها وعول ، وكانت ترتد من هناك عديدة النبرات ، منتصرة انتصارا خربا ، وكان كلٌ يحث صاحبه على الرقص وتحريك الأعضاء ، ولا يدعه يصمت . اما نغمة الناى العميقة الجذابة فكانت تنفذ فى كل شيء وتسيطر على كل شيء . الم تجذبه هو كذلك ، المشاهد المتمنع ، جذبا لاحياء فيه ، الى الحفل والى الضخامة الهائلة

للضحية المتطرفة اشد التطرف ! ولقد كان نفوره شديداً ، وكان خوفه شديداً كذلك ، وكانت ارادته مخلصة لحماية ماله حتى النهاية من الغريب ، من عدو العقل الصامد ، الكريم ، الجدير ، ولكن الصخب والعويل ، وقد تضاعف لاصطدامه بجدار الجبل الرنان ، زاد ، وتضخم واصبح جنوناً جارفاً . وتزاحمت الابخرة على الحس : رائحة الماعز اللاذعة ، رائحة الأجسام اللاهثة ، ورائحة كانها رائحة المياه العطنة ، ومعها رائحة اخرى مالوفة نوعاً ما هي رائحة الجرح والمرض الشائع » .

هذه التصورات الفنية وهذه الآراء الفلسفية تكون خطا لا ينقطع ينتظم أعمال توماس متن الروائية . في عام ١٩٢٤ اخرج توماس متن رواية « **الجبل السحرى** » التي تناول فيها بالنقد المجتمع المعاصر والثقافة المعاصرة بين تشاؤم يتوقع الشر كل الشر لما هو قائم وتفاؤل يرى ان البالية اخرى يمكن أن تنضج عن علم عميق بما ينخر في العظام ويودى الى التهلكة . تدور الاحداث حول شاب من هامبورج في الثالثة والعشرين من عمره اسمه هانس كاستورب لا يفرغ من دراسة الهندسة حتى يذهب الى مصحة في جبال سويسرا في منطقة داڤوس يستجم فيها من السل الرئوى واحد من ابناء عمومته هو يؤاخيم تسيمسن ، وهو شاب جميل وسيم كان على وشك التقدم للامتحان النهائي في الكلية العسكرية حين اكتشف المرض في صدره فتغيرت طريقه في الحياة . جاء هانس كاستورب لزيارة يؤاخيم ، ولكن الزيارة تطورت الى اقامة . والحق ان كاستورب لم يكن مريضاً ، ولكن مدير المصحة كان لطيفاً معه فما ان نصحه هذا بان يشارك نزلاء المصحة في الاسترخاء والنزهة والطعام حسب النظام الدقيق الموضوع ، حتى قبل عن طيب خاطر . ولقد وجد هانس كاستورب في هذا المكان المرتفع في أعالي الجبال بعيداً عن منخفضات الحياة كثيراً مما شغل فكره وحثه على التدبر والتأمل . التقى هناك بالاديب لودوڤيكو سيتيمبريني وبالحسناء الروسية كلاوديا شوشات وتحادث معهما وعلم من امرهما ما لم يكن يعلم . سمع من الاديب سيتيمبريني انه يتصور المرض على نحو آخر غير الذى يذهب اليه الناس ، فالمرض بالنسبة اليه شيء مهين يجرد الانسان من كرامته ، وسمع منه انه منضم الى جماعة عالمية تسعى الى تنظيم التقدم ، وانه يشترك خاصة في دراسة النواحي الاجتماعية للألم بغية الخروج بنتائج تفيد الانسانية في سيرها الى الأمام ، وسمع منه آراء في الديموقراطية الفردية وفي بناء متكامل حر يجمع البشر جميعا . وطالت اقامة كاستورب واصبح يتعامل في المصحة معاملة المرضى تماماً لا يفترق بينه وبينهم في شيء . اما علاقته بالروسية الحسناء فقد تطورت الى حب لم يجد بداً من الاعتراف لها به ذات يوم . وتركت الروسية المصحة وسافرت ، وترك الأديب سيتيمبريني المصحة هو كذلك ، وانتقل الى القرية . وهناك ذهب اليه **كاستورب و تسيمسن** ، والتقيا بليو ناڤتا الذى كان شديد النقد لاراء سيتيمبريني المتفائلة ، وكان على العكس منه يعتقد ان العصر يندفع اندفاعا خطيرا رهيبا الى العنف وتطور الأحداث فاذا بيؤاخيم تسيمسن يترك المصحة ويدعي انه قد شفي حتى يتخذ مكاناً في المهنة التي اختارها لنفسه . ولكنه لا يلبث ان يعود وقد اشتد به المرض ، وما تمر الا فترة وجيزة حتى يموت . اما هانس كاستورب فقد بقي ، وهو السليم ، في المصحة ، يتحدث الى النزلاء ، ويخرج الى الطبيعة يريد ان يجد فيها شفاء لما ملك عليه فكره من امور الحياة المضطربة التي لا يستقيم فيها شيء . وتعود الحسناء الروسية كلاوديا مرة اخرى الى المصحة ، فيرتاح هانس كاستورب لعودتها راحة كبيرة . ولكن هذه الراحة لا تدوم

طويلا فسرعان ما تغادر كلاوديا المصحة وتتركهـا وقد اشتد بين اهلها الاضطراب . امـا هانس كاستورب فقد واجه ازمة لم يسهل عليه التغلب عليها . واما سيتيمبريني ونافتا فقد دخل الصراع بينهما مرحلة خطيرة ، فهما يتبارزان ، وان لـم يقتل **سيتيمبريني** غريمه ، فقد تركه فى حالة لم يستطع معها احتمال الحياة فقتل نفسه . ومضت على هانس كاستورب سبع سنوات فى هذا المجتمع المريض الذى يبدو فوق الجبل وكانه غير المجتمع المنخفض وما هو فى الحقيقة الا صورة رمزيـة له انشقت عنه وابتعدت عن احداثه الجديـدة . وفقد كاستورب الصلة بما كان يجرى بعيداً عن المصحة ، حتى جاءت الأخبار باندلاع الحرب العالمية الاولى .

وعكف **توماس مَن** بعد ذلك على روايـة **« يوسف واخوته »** (١٩٣٣ ـ ١٩٤٢) فاتمها فى اربعة مجلدات ، واخرج فى عـام ١٩٣٩ روايـة **« لوته فى فايمار »** التي يتخيل فيها شارلوته بوف التى احبها جوته فى صباه وقد ذهبت بعـد ان تقدم بها العمر الى ڤايمار والتقت بجوته . وتدهش شارلوته للقاء الفاتر الذى لم تكن تتوقعه مـن انسان كان قلبه يتاجج حباً . ولا يجد **توماس مَن** وسيلة يوفق بها بين الاثنين الا نزهة بالعربة فى عالم الخيال يتحدثان فيها عن ذكريات مضت . ـ ولم يكن توماس مَن يرجو من لقاء لوته وجوته اكثر من اطار يحيط به احاديث وتاملات كثيرة عن الثقافة وعن حياة الناس فى عصور مختلفة . ـ ثم اتم توماس مَن رواية **« دكتور فاوستوس »** فى عام ١٩٤٧ وهو تدور حول الفن المريض والفنان العبقرى الذى لا يجد له سبيلا الى الربانية فيسلك سبيل الشيطانية ليخلق العمل الـذى يرتاح اليه ، ولكنه لا يكاد يتم عمله حتى تكتنفه الظلمات ويخيم عليه الجنون . وقد احدث توماس مَن فى هذا تداخلاً بين خطين من الاحداث ، خط الموسيقى أدريان وهو يسمو من مرحلة الطفولة الى مرحلة النضج الفنى الى مرحلة التاليف العبقرى الى مرحلة الجنون ، وخط المفكر فاوست الذى دخل تاريخ الأدب فى أعمال ادبيه متعددة ابرزها مسرحية جوته حيث اكتمل نموذجاً للانسان الظامىء الى المعرفـة ، المندفـع الى ظلمات الشيطانية ، لا ينقذه منها الا تقدير ربانى رحيم . وتوماس مَن يغفل مرحلة الخلاص ويقف فى مرحلة الشكوى الفاوستية ويجعل منها نقطة الالتقاء مع حياة شخصية الفنان التي ابتكرها لتجسم مفهومه عن الفن المريض والثقافة المتدهورة . وليس هناك شك فى ان احداث الحرب العالمية جاءت مؤكـدة للتوقعات التشاؤمية التي كان توماس مَن يبثها .

وتم اعمال توماس مَن الروائية بروايتين هما **« المختار »** التي نشرها عام ١٩٥١ وتناول فيها قصة الانسان الذى ينوء تحت وطاة ذنب كبير ثم يدخله الله فى رحمته ويغدق عليه من منتـه ويختاره لرتبة لا تعلوها رتبة اخرى ـ واعتمد توماس مَن فى قصته على القصة الشعرية القديمة التي انشاها فى القرن الثالث عشر **هرتمن فون اوى « جريجوريوس »** ـ والرواية الثانية هي **« اعترافات النصاب فيلكس كرول »** التي نشرها **توماس مَن** فى عام ١٩٥٤ وهي رواية مغامرات مرحة تحكي قصة الدنيا التي يخدعها النصاب فى البداية وينتصر عليها فى النهاية .. فهو يتنقل من بلد الى بلد ومن بيئة الى بيئة ويجد فى خبثه من ناحية وفى احوال الدنيا من ناحية ثانية ، ما يساعده على الحياة الناعمة التي يظهر فيها بمظهر الفارس العظيم وما هو من الفارس العظيم فى شىء .

★ ★ ★

ونحن اذا استعرضنا الاعمال الروائية لتوماس مَن ، ونبشنا فيها عن العناصر المختلفة ووقفنا مثلاً عند نقد الحياة الاجتماعية التي اتصلت فى الطبقات البورجوازية خاصة ، ثم

عدنا فوقفنا عند نقد الثقافة التي تنبهت العقول في اوروبا الى سبيل التدهور الذى تندفع فيه ، ثم تاملنا الحياة التى عاشها رجل لا هو بالمريض ولا هو بالسليم فى مصحة عالية فوق الجبل بعيداً عن المنخفض الذى يعيش فيه الناس .. وجدنا انفسنا امام تيارات اساسية تمثل الأدب الألماني فى القرن العشرين ، ووجدنا انفسنا امام أسماء مجموعة من الادباء الروائيين البارزين مثل هاينريش منن والفريد دوبلين وفرانتس كافكا وهرمن هيسه .. يمثلون هذه التيارات الأساسية .

هاينريش منن هو اخو توماس منن الأكبر ، ولد فى عام ١٨٧١ ، وحقق شهرة كبيرة فى عالم الادب الملتزم اجتماعياً وسياسياً ، وكان حتى بداية عصر النازية رئيساً للأكاديمية الأدبية البروسية ، ثم هاجر الى تشيكوسلوفاكيا وفرنسا وامريكا وظل هناك حتى مات فى عام ١٩٥٠ . ويغلب على اسلوب هاينريش الواقعية التي قد يصبغها بشيء من الوان الطبيعية او الرومانتيكية .. وهو اسلوب مليء بالحياة على كل حال مليء بالطرافة التي كثيراً ماتتحول الى نقد لاذع . انه يقدم الى القارىء صوراً حقيقية من المجتمع تنطق بما يمكن فيه من عيوب كبيرة وصغيرة ، رئيسية وثانوية . وهو يحرص على الا يثقل على القارىء بتأملات فلسفية ، وان لم يكن يخفى آراءه التي جعل أدبه الروائي منبراً لها : الدعوة الى الحرية للفرد والحرية للمجتمع ، الدعوة الى العدالة الاجتماعية ، الدعوة الى تأصيل القيم الأخلاقية الانسانية . فى احدى رواياته يصور رجل المال والأعمال الجشع الذى يضارب فى البورصة ويكسب الملايين بوسائل ملتوية يحطم بها الفقراء والمساكين واصحاب الامكانيات المحدودة . وفى رواية ثانية يصور شخصية المدرس الطاغية الذى يستبد بالتلاميذ فيفسد عليهم حياتهم ، ثم ما يلبث ان يفسد حياته هو الآخر ، ويحاول فى موجة من الحقد الاعمى ان ينتقم من الجميع فيتزوج امرأة مشبوهة ويفتح فى داره ملهى للقمار يمتص فيه من الناس اموالهم ويزج بهم الى المحن والكوارث ، ولكنه سرعان ما يتورط فى الجريمة ويقف أمام القضاء بتهمة السرقة والشروع فى القتل .

وفى عام ١٩١٤ اخرج هاينريش منن رواية « **التابع** » التي رسم فيها صورة باقية للبورجوازية فى برلين فى مطلع القرن العشرين . تدور احداث الرواية حول ديدريش هسلنج الذى يعشق القيصر ويعشق السلطة والتسلط . ويتتبع هاينريش منن هذه الشخصية الرئيسية فى الرواية فى مجالات واوقات وظروف متعددة ، فنلتقي به طالباً يتردد على بيت جوبل ، وهو رجل أعمال من أصدقاء والده ، ويتعرف على ابنته انجنس ويفكر فى الارتباط بها . ونلتقى به وهو ينضم الى جماعة سياسية لا تتفق مع احساساته البورجوازية ، ولكنه فى الحقيقة لا يأخذ من هذه الجماعة ومن نشاطه فيها الا قشرة خارجية يكسو نفسه بها متوهماً انه بذلك يأخذ من التقدمية بطرف . ونلتقي به وهو يتهرب من الخدمة العسكرية متعللا بان قدمه تؤلمه ، ثم نلتقي به وهو يتولى مصنع ابيه بعد ان حصل على درجة الدكتوراه . ونراه فى المصنع يحيط نفسه بهالة من القوة والطموح ، انه يريد لكل شيء ان يتسع ويزداد ، يريد ذلك خاصة لارباحه وممتلكاته ، ولا يريد لشيئين ان يظهرا فى المصنع بين العمال والموظفين : الديموقراطية والاشتراكية . وتتتابع المناظر معبرة عن حياة رجل الأعمال الجشع الوصولي الذى لا يعقد الصداقات الا من اجل صالح العمل ، ولا يربط نفسه بامرأة الا اذا كان يرجو من ورائها نفعاً ، ولا يشترك فى عمل سياسي الا ليناهض الديموقراطية والحرية والاشتراكية . وهو فى هذا وذلك يعرف الوسائل الملتوية والحيل الخبيثة التي تصل به الى اهدافه . انه يشترى للمصنع آلة كبيرة ويعجز عن دفع ثمنها ، فيدعي انها معيبة حتى تضطر الشركة الى سحبها

دون ان تطالبه بشيء ، وما تنعقد اواصر الصداقة بين اخته وبين وكيل الشركة صانعة الآلة حتى تسير الامور كلها على ما يرام . وهو يقرر ان يتزوج جوسته دايمشن الوريثة الغنية ، ويدبر مؤامرة يحل بها الخطبة التي انعقدت بينها وبين المحامي فولفجنج بوك ، فهو يبث في كل مكان ان بين الخطيبين قرابة تحول دون زواجهما ، وتنجح المؤامرة ويتزوج هو جوسته دايمشن . ويتقدم ديدريش هيسلنج في طريقة بخطى اكيدة ، وها هو ذا يبيع قطعة الارض التي يقوم عليها المصنع ليقام عليها نصب عظيم للقيصر فيلهلم ، فيضرب عصفورين بحجر واحد . انه يظهر بمظهر يرفع من قدره عند اصحاب السلطان ، وانه يوسع نشاطه التجاري ، فيصبح مديرا عاما لمصنعين بدلاً من مصنع واحد ، ويتم النصب المنيف وينال ديدريش هيسلنج شرف القاء خطبة افتتاحه ، ولكن الاحتفال يخيم عليه شيء غير قليل من سوء الحظ ، فقد هبت عاصفة هوجاء وامطرت السماء سيولاً .

يصف هاينريش مَنْ يوم رأى ديدريش هيسلنج القيصر يتنزل بنفسه ممتطيا صهوة جواده ليعيد النظام الى برلين وقد اجتاحتها مظاهرات العاطلين :

« وصاح ديدريش : « يعيش ! يعيش ! » لأن الجميع صاحوا مرددين هذه العبارة . وسار وسط حشد هائل صاخب من الناس حتى وصل الى بوابة براندنبورج ، واذا الامبراطور يمر من خلالها على ظهر جواده لا يفصله عنه الا مقدار خطوتين . واستطاع ديدريش ان ينظر الى وجهه ، الى الجد الصلد ، والى البريق الشعشاع ، ولكن عينيه لم تكونا تحسنان الابصار لفرط سماحه ، ورفعته نشوة ، اقوى واعظم من النشوة التي تحدثها البيرة في شاربها ، فوقف على اطراف اصابعه في الهواء . والخد يلوح بالقبعة عاليا فوق رؤوس الجميع ، في افق من الجنون المتحمس وسماء تدور فيها اكثر احساسات الانسان تطرفا . كانت السلطة تتهادى فوق الحصان تحت بوابة المواكب المظفرة ، بقسمات فولاذية براقة .. السلطة التي تعلو علينا والتي تقبل حوافرها .. السلطة التي تعلو على الجوع والعناد والسخرية .. السلطة التي لا نستطيع حيالها شيئا ، لاننا جميعا نحبها .. السلطة التي في دمنا ، لان فيه الخضوع .. ونحن ذرة من السلطة ، نحن جزء ضئيل من شيء لفظته . وكل واحد منا لا شيء .. فنحن انما نتدرج في تجمعات .. فنكون موظفين او كتيبة او تنظيما اقتصاديا او اتحادا .. وهكذا تصعد الى اعلى على هيئة مخروط ، حتى القمة تتربع فوقها السلطة نفسها صلدة وبراقة . اننا نحيا فيها ، ونشارك فيها ، ونحن لا نتهاون فيمن يبعدون عنها ، ونحن المنتصرون حتى اذا افنتنا ، لانها بهذا تبرر حبنا لها » .

وتبين الخطبة التي القاها ديدريش هيسلنج عندما تولى مصنع الورق بعد وفاة ابيه ، ابعاد الالتزام السياسي والاجتماعي في ادب هاينريش مَنْ :

« ايها الناس . لما كنتم تحت امرتي فانني اريد ان اقول لكم ان العمل سيسير هنا في المستقبل سيراً صارما . انني مصمم على ان اجعل النشاط يدب في ارجاء المصنع . وربما فكر بعضكم في الفترة الاخيرة ، عندما غاب السيد ، انه يستطيع ان يتكاسل . مَنْ فعل هذا فقد ارتكب خطا هائلاً . وانا اوجه هذا الكلام خاصة الى المسنين الذين يعملون هنا منذ ايام المرحوم والدي » .

ورفع صوته ، وزاد في حدته ، وفي تقطيع العبارات ، واردف وهو ينظر الى زوتبير المتقدم في السن :

« لقد امسكت بعجلة القيادة في يدي . وسياستي هي السياسة الصائبة ، وانا اسوقكم الى ايام رائعة . وارحب باولئك الذين يريدون منكم معاونتي ، أما اولئك الذين يريدون الوقوف في سبيلي في هذا العمل ، فسأفتتهم ».

وحاول ان يجعل عينيه تبرقان ، وانتفض شاربه الى اعلى اكثر من ذي قبل :

« هنا سيد واحد : انا . وانا لست مسؤولا الا امام الرب والضمير . ولسوف ابدي لكم على الدوام طيبة ابوية . اما رغبات الانقلاب فستتحطم على صخرة ارادتي الصلدة . واذا حدث ان اكتشفت علاقة اي واحد منكم ...

وحدق في العلم الميكانيكي ذي اللحية السوداء الذي كان يصطنع سحنة تثير الشك ، واردف :

... بالدوائر الديموقراطية الاشتراكية ، فانني سأقطع ما بيني وبينه من صلة . ذلك انني اعتبر كل ديموقراطي اشتراكي عدوا للمجتمع ، عدوا للوطن ... هه .. والآن عودوا الى عملكم وتدبروا ما قلته لكم ».

وادار لهم ظهره بطفلة ، وانصرف وهو يتمتم بصوت عال . ولم يستطع لشدة الدوار الذي اثارته فيه كلماته القوية أن يعرف وجها من الوجوه التي التقى بها ، وتبعته جماعته في ذهول واحترام بينما كان العمال ينظرون بعضهم الى البعض الآخر صامتين قبل ان يمدوا ايديهم الى زجاجات البيرة التي كانت قد صفت هناك احتفاء بهذا اليوم .

وفي عام ١٩١٧ اخرج هاينريش مَن رواية « **الفقراء** » التي تعتبر تكملة لرواية « **التابع** » تسلط فيها الاضواء على الفقراء الضائعين امام البورجوازيين الذين لا يرضون الا على من كان تابعا خاضعا خانعا مساعدا لهم على تحقيق مآربهم في الثراء والنفوذ . تبدأ رواية « **الفقراء** » في جاوزتفلد حيث وصلت مصانع هيسلنج الى درجة كبيرة من الضخامة وزاد عدد العمال زيادة عظيمة واصبحوا يسكنون في مجمعات سكنية رديئة تنطق بما يقاسونه من بؤس . اما هيسلنج فقد ارتفع في سلم المناصب الرفيعة بقدر ارتفاعه في سلم الثراء ، فاصبح كثير المال عظيم النفوذ .. واصبح يقيم في قصر منيف « قصر الرفعة » مع اخته ايمّا وزوجها فولفجنج بوك . ومن بين العمال نرى كارل بالريش وهو شاب في العشرين من عمره يسكن مع اخت متزوجة واخت لم تتزوج بعد هي ليني تلفت الانظار بجمالها البارع . ولبالريش خال هو المعلم جيللرت تقدمت به السن وساءت حاله وهو الذي اقرض هيسلنج الكبير المال الذي انشأ به مصنعه على ان يكون له من الربح نصيب . وهو ان لم يكن يحتفظ بالوثيقة الاصلية الدالة على هذا القرض ، فهو يحتفظ بصورة منها ، ويعرف ان الاصل موجود عند المحامي بوك . وهذا هو المعلم جيللرت يطالب بحقوقه . فهو يطالب المحامي بالوثيقة ، فيضطر هذا الى تسليمها اليه وهو يحذره من معاداة هيسلنج ومما يمكن ان تسفر عنه مثل هذه المعاداة . ولكن المعلم جيللرت لا يتراجع بل يأخذ نفسه بالصبر . وينضم اليه بالريش فيساعده ويصمم على ان يتعلم في المدرسة ثم الجامعة حتى يصبح قادرا على الحصول على

حقه وحق خاله . ويجد السيد **بوك** فى سعى بالريش الى التعليم ما يستحق التشجيع فيدعوه الى مشاركة ابنه فى الدروس الخاصة التي يأتي من اجلها معلم الى البيت . وتؤدى هذه المشاركة الى تقارب شديد بين بوك الصغير وبين بالريش واخته ليني . وتتضح مطالب **بالريش** وتتضح ، فهو لا يطالب بالمصنع من اجل خاله ، بل يطالب به للعمال باسم الاشتراكية . وينتهز بالريش أول فرصة مناسبة للمناداة بمطالبه . فقد اقترب هورست هيسلنج ابن ديدريش هيسلنج من الحسناء ليني اثناء حفلة راقصة واراد ان يصطحبها الى القصر فاصر اخوها على الذهاب معها ، فلم يجد هورست هيسلنج بدا من الرضوخ . وفى القصر اخرج بالريش الوثيقة العجيبة وافصح عن مطالبه . وحدث هرج ومرج ، وادعى هيسلنج ان الوثيقة مزورة ، وان الأمر كله لا اصل له ، وعرض على بالريش مبلغا كبيراً من المال اذا ما هو سكت وانصرف عما عقد عليه العزم . ولكن بالريش لم يتراجع واصر على مطالبه المشروعة . وكانت النتيجة اليمة . فقد طرده هيسلنج من المصنع ، وحرمت الاسرة ما كانت تحصل عليه من دخل ، واضطرت ليني الى سلوك طريق الرذيلة . وحاول بالريش ان يفعل من اجلها شيئا ، فحث هورست هيلسنج ذا النوايا الطيبة على ان يتزوجها ، ولكن هورست لم يستطع ان يدبر المال اللازم للزواج ، وفشلت محاولة قام بها لسرقة خزينة المصنع . وتضطرب الاحوال فى المصنع على الرغم من محاولة هيسلنج استمالة العمال باشراكهم فى الارباح ، ويلجأ العمال الى الاضراب ، والى أعمال العنف ، ويحترق فى هذه الاثناء القصر وتلتهم النيران الوثيقة الاصلية التى يبنى بالريش عليها مطالبه ــ وتنتهى الرواية نهاية حزينة ، فهذا هو بالريش يعقل من اقتيال غريمه هيسلنج ويعود للعمل عاملاً بسيطا بعد ان فشلت كل مخططاته ، وهذه هى اخته ليني تحترف الدعارة فى العاصمة . ولكن هذا الانكسار الذى احاق بجماعة الفقراء المطالبين بحق مشروع لا يدخل فى ذمة التاريخ بل يؤذن بتطورات اشد خطرا .

واذا كان هاينريش مَنْ قد اضطر الى مغادرة المانيا بعد ان استولت النازية على الحكم فقد استمر فى الكتابة ، ولكنه ترك الحاضر ومشكلاته ، وهرب الى زمان غير الزمان ومكان غير المكان ، فاختار لروايته « هاينريش الرابع ملك فرنسا » موضوعا من تاريخ فرنسا فى القرن السادس عشر ومطلع القرن السابع عشر . اخرج هاينريس مَنْ المجلد الأول من الرواية فى عام ١٩٣٥ واخرج المجلد الثاني فى عام ١٩٣٨ . واعتمد هاينريش مَنْ على عدد من المصادر التاريخية ، كما اعتمد على سيرة هنرى الرابع التى الفها فولتير ، وصور باسلوب قوى عالما كاملاً مليئا بالاحداث الخطيرة ، يبرز من خلاله الملك الشعبي الذى تقوم عظمته على فهمه لما فى نفسه ولما فى الناس من ضعف لا مفر من الاعتراف به ، والذى حاول جاهدا ان يجعل للعقل الكلمة العليا وان يقطع لسان التعصب الديني .

على ان انصراف هاينريش مَنْ عن الواقع الحاضر الى التاريخ لم يمنعه من العودة الى الحاضر او ما يمكن أن نقول عنه انه الحاضر بعد ذلك فى روايته الأخيرة التي ظهرت مطبوعة بعد وفاته « استقبال فى الدنيا » ــ وهى رواية تتحرك الشخصيات وتدور الاحداث فيها فى اطار سيريالي ، واذا كنا نجد صعوبة فى تحديد المكان الذى تجرى فيه الوقائع ، فاننا لا نجد صعوبة فى فهم النقد الاجتماعي الذى يعود اليه المؤلف .

* * *

والنقد الاجتماعي هو ايضا اول ما يلفت نظرنا فى اعمال الفريد دوبلين الروائية ، وان كان يتخذ شكلاً آخر غير الذى عرفناه فى انتاج توماس مَنْ . الفريد دوبلين حريص على كشف الزيف

الذى يتستر وراءه مجتمع ينخر التدهور في عظامه ، حريص على دراسة الانسان الذى تتسلط عليه قوى هذا المجتمع الرهيب ، حريص على الكشف عن امكانيات جديدة لانسان جديد في مجتمع جديد . ولد الفريد دوبلين في شتيتين في عام ١٨٧٨ لاسرة تعمل بالتجارة ودرس الطب وعمل بالفعل طبيبا للاعصاب حتى عام ١٩٣٣ ، ولكنه كان كثير النشاط في ميدان الادب كذلك فقد شارك في انشاء مجلة « العاصفة » الناطقة باسم المدرسة التعبيرية واخرج عددا من الروايات منها رواية « **ميدان الكسندر في برلين** » التي تعتبر فتحا جديدا في عالم الادب . **وليس هنالك شك في ان دراسته للطب وممارسته لعلاج الامراض العصبية ثم دراسته للتحليل النفسي ولكثير مما يتصل بالتكوين النفسي والاجتماعي والجسماني للانسان كان لها اثرها في عمله كاديب . ولا تقل اهمية هذه الناحية من نشاطه عن اهمية نشاطه السياسي** ، فقد شارك في الحزب الديموقراطي الاشتراكي ، وعرف ما تسعى اليه الاحزاب في كثير من بلاد الدنيا فكفر بها وعلم ان ادعاء التقدمية والحرية والديموقراطية والاشتراكية اهدافا لحزب شيء والاخلاص في السعي لتحقيقها شيء آخر . وقد دخلت خبرته بالحياة السياسية في اعماله الروائية . وكانت حياة الفريد دوبلين اثناء الحكم النازى مقسمة بين سويسرا وفرنسا والولايات المتحدة الامريكية . فلما انتهى الحكم النازى عاد الى المانيا واستانف نشاطه في الحياة الادبية حتى توفى في ايمندنجن بالمانيا في يونية عام ١٩٥٧ .

واذا كنا نريد الاقتصار في عرض رواية « **ميدان الكسندر في برلين** » بشيء من التوسع فلا بأس بان نذكر الروايات الأخرى التي عالج فيها الفريد دوبلين معالجة الفن الروائي برواية « **فترات فانجلون الثلاث** » التي ظهرت في صيغتها النهائية عام ١٩١٥ وتدور احداثها في الصين في القرن الثامن عشر حول طائفة تؤمن بامكانية اصلاح الاحوال عن طريق نبذ القوة والانصراف عن المقاومة ، وهي تسمي نفسها طائفة « الضعاف » ، ولا تتراجع عن متابعة اهدافها على الرغم من اساليب القمع التي تستعملها قوات القيصر ضدها ، وعلى الرغم من المصاعب الداخلية التي تهدد كيانها . وتتمكن الطائفة من تاسيس مملكة على راسها الكاهن الملك ماتوح ، ولكن هذه المملكة لا تدوم طويلا ، لان قوات القيصر تأتي عليها وتقتل ماتوح . وتغير الطائفة منهجها وتتخذ فانجلون رئيسا لها ، وتتحول الى جماعة عسكرية تسير الى بكين محاولة اسقاط القيصر بالعنف . ولكن المحاولة تفشل ، وهكذا اصبح وجود الطائفة ضربا من المحال ، فلا منهج الضعف ابقاها ولا منهج القوة ضمن لها النصر . وهذا هو القيصر يفتك بافرادها ويحرق فانجلون بعد ان يقفز قفزات ثلاثا طبقا للقوانين القائمة . ـ وفي عام ١٩١٨ اخرج الفريد دوبلين رواية اخرى نبه فيها الى التأثير الخطير الذى ينتاب الشخصية الانسانية في مجتمع تسيطر عليه الآلة : « **فادتسيك يكافح الآلة البخارية** » وفي عام ١٩٢٤ جاءت رواية « **جبال وبحور وعمالقة** » التي يصور فيها المحنة التي تتردى اليها البشرية عندما تطور القوة التكنولوجية فتصل بها الى درجة لا تستطيع معها ان تنجو بنفسها من خطرها . ومن الموضوعات التي اهتم بها دوبلين اهتماما كبيرا موضوع غزو امريكا الجنوبية وتحويل الهنود الحمر الى المسيحية ، وتناول دوبلين هذا الموضوع في ثلاث روايات : « **بلد بلا موت** » ١٩٣٦ و « **النمر الأزرق** » (١٩٤٧) و « **الادغال الجديدة** » (١٩٤٨) . ـ وتقابل هذه الثلاثية الامريكية رباعية تتناول فيها احداث ما بعد الحرب العالمية الاولى وبخاصة حركة التمرد التي قادها كارل ليبكنشت مع روزا لوكسمبورج ـ وخرجت

المجلدات الاربعة بين عام ١٩٣٨ وعام ١٩٥٠ تحت عنوان رئيسي هو « **نوفمبر ١٩١٨** » ثم عناوين متفرقة هي : «**مواطنون وجنود** » (فيما بعد :**الهزيمة**) ـ « **شعب تعرض للخيانة** » ـ « **عودة قوات الجبهة** » ـ و « **كارل وروزا** » . وفي عام ١٩٤٧ نشر الفريد دوبلين سيرته الذاتية بعنوان « **رحلة القدر** » وآخر رواياته « **هاملت او الليلة الطويلة تنتهي** » (١٩٥٦) .. **ويبدو ان الفريد دوبلين تحول بمضى الزمن الى الايمان بمزيد من الصوفية والايمان بمفاهيم المسيحية الحقة وانه ربط هذا الايمان الجديد بوشائج من الثقافة الانسانية العامة ومن معرفة اوفر بالانسان ترتفع عن المعرفة العضوية والنفسية الى آفاق مثالية .**

تدور احداث رواية « **ميدان الكسندر في برلين** » (١٩٢٩) أو اذا شئنا ترجمة اقرب الى الاصل الالماني : « برلين .. ميدان الكسندر » حول فرانتس بيبركوبف الذي كان يعمل في مصنع للاسمنت ثم في النقل ثم تشاجر مع خطيبته (ايدا) وضربها فحطم ضلوعها فحكمت عليه المحكمة بالسجن اربع سنوات . فلما امضى مدة العقوبة قرر ان يبتعد عن مواطن الزلل وان يعيش حياة شريفة . ولكن حياة المذنب والسجين ظلت لاصقة به لا تفارقه ولا تمكنه من الاختيار لنفسه . وكان اول شيء خطر بباله هو الذهاب الى بيت (ايدا) التي كانت خطيبته وهو ان لم يجدها هناك فقد وجد اختها المتزوجة (مينا) ، وحدث المحظور واعتدى عليها . واصبح يخشى عقوبة جديدة . ويخشى ان ينفى من برلين . ولكن ادارة رعاية المساجين اتاحت له فرصة اخرى ليعود الى الحياة الشريفة . فعمل بائعا جوالا يبيع الامتعة ليكسب قوته . وحرص في كل مساء على ارتياد الحانات في ميدان الكسندر عله ان يجد فيما يقدم فيها من مشروبات وما يدور فيها من صخب شيئا من الراحة او الاطمئنان . وسرعانما عرف فرانتس بنتا بولونية وعرف بعد ذلك عمها الذي كان يبيع اربطة الاحذية . وساقت المقادير فرانتس الى ارملة طيبة باعها شيئا من الاقمشة ووجد فيها رقة ورحمة . وما تحدث عنها امام عم صديقته البولونية حتى طلب هذا الرجل اليه ان يقدمه اليها ، فلم يتاخر فرانتس . وكانت النتيجة ان سرق الرجل نقود الارملة الطيبة . وحزن فرانتس لهذه الحادثة حزنا شديدا وتألم من نذالة الرجل وما سمح به لنفسه من شر . وكان فرانتس مصمما على السير في طريق الشرف ، مصمما على الابتعاد عن الاجرام والمجرمين . ولكنه عاد فوقع في براثن مجرم خطير هو راينهولد ، وظل هذا المجرم يتلمس الوسائل حتى تمكن من اكراه فرانتس على الاشتراك معه في تجارة الرقيق الابيض . ثم ادعى راينهولد انه يريد من **فرانتس** ان يشترك معه في الاتجار بالخضروات ، وتبين **فرانتس** ان المطلوب منه في الحقيقة هو المساعدة في عملية سطو فرفض واصر على انه يريد ان يعيش شريفا . فما كان من راينهولد الا ان قذف به امام عربة صدمته صدمة عنيفة . ونقل المصاب الى المستشفى وخرج منه بعد ان بترت احدى ذراعيه . وبدأ حياة جديدة من نوع آخر . فقد اشترى صليبا من الصلب وضعه على ثيابه ليوهم الناس انه من مشوهي الحرب فينال عطفهم ويثير الشفقة في نفوسهم فيعطف عليه منهم القادرون . وسارت احواله على ما يرام . وعرف فتاة ابنة محصل في الترام ، هي (ميتسه) نبذتها اسرتها لسوء سلوكها فاحترفت الدعارة . وتحولت صداقته لميتسه الى عمل معها ، فاصبح قوادا تعوله فاجرة . وما آلت حاله الى هذه الضعة حتى ارتمى على ما لم يكن يرتمي عليه من سرقة واحتيال . وتذكر راينهولد . والغريب انه لم يكن يكرهه بل كان يعجب بقدراته الاجرامية الخطيرة . ولهذا ذهب اليه واخذ يتحدث اليه ويتفاخر امامه بأنه يعرف امراة لها

كذا وكذا من الصفعات . فقرر راينهولد أن يجرد فرانتس من هذه المرأة التي يكابر بها . وتمكن بالفعل من استدراجها الى غابة والاعتداء عليها وقتلها . وظل فرانتس ينتظر عودة صديقته دون جدوى ، واضطر الى البحث عن عمل يكسب منه قوت يومه الى أن تعود الغائبة فلم يكن يظن ان شيئا حدث لها . ولكنه ما ان راى الشرطة تحوم حول المكان حتى توجس خيفة ، وآثر الاختفاء . واذا بالاعلانات تملأ الجدران مطالبة الجمهور بمساعدة السلطات في القبض على فرانتس وراينهولد . ولم يكن فرانتس في الحقيقة يختفي عن الأعين اختفاء كاملا ؛ بل كان يأخذ نفسه بمزيد من الحرص فحسب ، فما كان يعرف له ذنبا . كان فرانتس مثلا يرتاد الحانات في ميدان الكسندر ويمضي فيها لياليه ويمتع نفسه بشيء او اشياء مما يتصل فيها من حياة المنكر . وذات يوم هجمت الشرطة على الحانة وقبضت عليه واودعته الحبس ، فاستبد به الغيظ واليأس معا ، وقرر ان يمتنع عن الطعام كلية ، فنقلته الشرطة الى مستشفى المجانين ، ومن هناك خرج الى برلين مرة اخرى . هنالك علم بمصير ميتسه وتوجه الى السلطات وادلى بما لديه من معلومات ، فقبضت الشرطة على راينهولد الذي حوكم وادخل السجن لثبوت التهمة عليه . وعاد فرانتس يحاول الحياة من جديد وقد ثقلت نفسه بحزن جديد على صديقته التي ضاعت ولم يبق منها الا قبر من الحجر يضع عليه بعض الزهور وصليب من الخشب يمسح عليه بيده .. ووجد في النهاية مصنعا عمل بوابا به .

وطريقة الفريد دوبلين في معالجة الرواية فريدة لفت نظر النقاد والادباء في عصرها ـ ـ ظهرت عام ١٩٢٩ ـ وما زالت تعتبر نمطا من الانماط المحببة الى نفوس المجددين . فهي اولا طريقة غير تقليدية في السرد والتصوير وهي ثانيا مجموعة مختلطة من المعلومات الملتقطة من مصادرها ومن المقتطفات المقتبسة من الجرائد والمجلات . وهي مختلطة الى اقصى ما يمكن ان نتصوره عندما نسمع هذه الكلمة : احصائيات ـ تقارير فنية ـ تقارير طبية ـ نصوص خطب ـ اخبار ـ نصوص التنبوءات الجوية ـ شعارات وعبارات دعاية . وهي على الرغم من اختلاطها تمثل تتابعا منطقيا لا شك فيه . والاسلوب ملون ومنوع الى اقصى حد : جملة كاملة .. جملة ناقصة .. جملة مشوهة ـ كلمات دارجة ـ كلمات من لغة اللصوص والمجرمين والقوادين والعاهرات ، كلمات محرفة . وتحيط بهذه الوسائل الاسلوبية واللفظية والفنية المتنوعة دائرة واحدة هي مدينة برلين وترتبط الاحداث من اول الرواية الى آخرها حول شخص واحد هو فرانتس بيبركوبف . ويغلب على جو الرواية طابع التشاؤم والسخرية في وقت واحد ولا يمكن ان يبدو هذا غريبا ما دامت الاشخاص في غالبيتها العظمى « تعاني » من شيء ـ الأشخاص فقراء او مساكين او بؤساء او مغلوبون على امرهم او منحرفون رغما عنهم او منحرفون لضعف في ارادتهم وضميرهم .. ولقد كان العصر كله عصرا مضطربا من النواحي الاجتماعية والسياسية والاقتصادية وكان الناس فيه ، وبخاصة ضعاف الحيلة ، في مواقف شديدة الصعوبة .

هذه الرواية المتنوعة تحلق بالقارىء في آفاق مختلفة وتحرك القرائح المبدعة في اتجاهات مختلفة . انها تنتقل بنا من مجال التحليل النفساني الى مجال الدراسة الفسيولوجية الباثولوجية الى مجال الدراسة الاجتماعية الى مجال التصوير الوثائقي لمكان بعينه في وقت بعينه . وهي تنتقل بنا من مجال النقد الاجتماعي الى مجال النقد السياسي الى مجال النقد الثقافي . وهي بعد ذلك او قبل ذلك ان شئنا تفتح سبلا جديدة في عالم الرواية ، فهي تقوم نموذجا في حد ذاتها على الرواية التي تضم الكثير من الأساليب التكنيكية في عمل واحد ، وهي تفتح السبل امام تطوير الرواية الوثائقية والرواية النفسية والرواية السياسية . وان كانت رواية دوبلين تلتزم اطارا منطقيا فهي تدفع التفكير الى امكانية خلق رواية تقوم على لصق مقتطفات من جرائد او كتب بعضها

الى البعض الاخر دون ان يربطها رباط من منطق . والحقيقة ان آثار « **ميدان الكسندر فى برلين** » على الفن الروائي المعاصر فى المانيا كبيرة جدا .

من بين المشاهد التى يجتازها فرانتس بيبركوبف مشهد اجتماع الفوضويين السياسيين الذين كانوا يسعون الى تحطيم الديموقراطية البرلمانية التى كانت قائمة فى المانيا فى عصر الجمهورية الفايمارية ، اى فى الفترة بين نهاية الحرب العالمية الاولى ، واستيلاء النازية على الحكم . ويبين هذا المشهد ضياع الفرد امام القوى الكثيرة المتحكمة فى المجتمع المعاصر ، سواء منها القوى المنتظمة والقوى الفوضوية ، ويبين المشهد كذلك التدهور التى تتعرض له المفاهيم الفكرية والثقافية الاساسية . نقرأ فيه :

« الرايخ الالماني جمهورية ، ومن لا يؤمن بذلك ياخذ طلقة فى رقبته . هناك فى شارع كويرنيك ، عند شارع كنيسة ميشائل اجتماع . القاعة طويلة وضيقة ، عمال وشباب بياقات مفتوحة وآخرون بياقات خضراء يجلسون على صفوف من المقاعد بعضهم خلف البعض ، نساء وفتيات وباعة كتيبات يدورون فى المكان . ويقف على المنصة وراء المنضدة بين رجلين آخرين رجل بدين اسلمت راسه الى نصفها . انه يتحرض ويجتذب ويضحك ويتغرى .

« ونحن لم نات اخيرا الى هنا لنجمجع . فلسنا نستطيع ذلك . بل يستطيع ذلك اولئك الذين يجلسون فى البرلمان . وهل حدث ان سال سائل واحدا من رفاقنا هل يريد ان يدخل البرلمان . البرلمان بالقبة الذهبية من فوق ، والكرسي الوثير من الداخل . هل قال له : اتعلم ايها الرفيق . لو انني تعلمت هذا او ذاك فى البرلمان لكان معنى هذا ان الصعاليك زادوا واحدا . انا لست لديا وقت للزعيق فى المداخن ، واثارة الغبار فى كل مكان . ان الشيوعيين الذين ليس لديهم قوانين يقولون : اننا نريد ممارسة سياسة فضح الكامن المكنون . فما هي النتيجة التى انتهت اليها هذه السياسة ؟ لقد فسد الشيوعيون انفسهم ، ولا حاجة بنا الى الكلام عن سياسة فضح الكامن المكنون . هذا احتيال . فان الكامن المكنون الذى يريدون فضحه ظاهر يراه الاعمى فى المانيا ، وما يحتاج الانسان الى الدخول فى البرلمان لبلوغ هذا الهدف . ومن لا يرى هكذا بمفرده ، فلا سبيل الى مساعدته على الفهم ، لا بالبرلمان ولا بغيره . اما ان هذا البرلمان بؤرة الكلام الفارغ ، واما انه لا يصلح لشيء الا للاحتيال على الشعب ، فشيء تعلمه كل الاحزاب ما عدامن يسمون انفسهم ممثلي الشعب العامل .

واصحابنا الاشتراكيون الطيبون ! نعم . ان من بينهم اشتراكيين دينيين ، ولنضع النقط على الحروف : انه يتحتم عليهم ان يكونوا دينيين ، ان يهرعوا جميعهم الى القسيس . اما ان يكون هذا الرجل الذى يجرون اليه قسيسا مسيحيا او كاهنا بوذيا ، فامر لا اهمية له . المهم ان يستمعوا اليه . (صيحة : وان يصدقوه بطبيعة الحال) . ان الاشتراكيين لا يريدون شيئا ، ولا يعرفون شيئا ، ولا يستطيعون شيئا . وهم ينالون فى انتخابات البرلمان اغلبية الاصوات دائما . ولكنهم لا يعرفون ماينبغي عليهم ان يصنعوه بهذه الاصوات ، لا بل يعرفون : ان يجلسوا فى المقاعد الوثيرة ، ويدخنوا السيجار ، ويصبحوا وزراء . وهذا هو ما اعطى العمال اصواتهم من اجله ، وما اخرجوا القروش من كيس نقودهم لبلوغه : لكي يترهل خمسون او مائة من الرجال على حساب العمال . ان الاشتراكيين لم يستولوا على السلطة السياسية فى الدولة ، ولكن السلطة السياسية فى الدولة هي التي استولت على الاشتراكيين . ان الانسان ليتعلم كل يوم شيئا جديدا ، ولكن ليس هناك

مثيل للبقرة التي هي العامل الألماني . العمال الألمان يتناولون ورقة الانتخاب في أيديهم المرة تلو المرة ، ويذهبون الى اللجنة الانتخابية ويقدمونها ، ويظنون ان كل شيء قد انتهى . انهم يقولون : اننا نريد ان يدوي صوتنا في البرلمان . خير لهم ان ينشئوا جمعية للغناء والانشاد .

رفاقي ! رفيقاتي ! اننا لن نأخذ بطاقات انتخاب ، ولن ننتخب . لماذا ؟ لأن الناخب يخضع للقانون . والقانون هو السلطة القائمة ، هو السلطة المباشرة للحاكمين . ان قساوسة الانتخاب يريدون غوايتنا ، فيظهرون أمامنا بسحنة طيبة ، انهم يريدون التمويه ، انهم يريدون ان يحولوا بيننا وبين ان نرى ما هو القانون ، وما هي الدولة ، ونحن لا نستطيع ان ننفذ الى الدولة من خلال ثقوب او ابواب ، الا ان نكون على اكثر تقدير حمير الدولة وحمالي اثقالها . وهذا بالضبط هو ما يسعى اليه قساوسة الانتخاب . انهم يريدون اصطيادنا وتربيتنا على ان نكون حميراً للدولة . . ولقد حققوا هذا الهدف منذ مدة طويلة بالنسبة لغالبية العمال . لقد تربينا في المانيا على هدى القانون . ولكن الانسان أيها الرفاق ، لا يستطيع الجمع بين النار والماء ، وهذا شيء ينبغي على العامل ان يعرفه .

البورجوازيون والاشتراكيون والشيوعيون يسيحون معا في جولة واحدة ، ويفرحون وهم يرددون : البركة كلها تأتي من أعلى ، من الدولة ، من القانون ، من النظام العالي . وكل شيء على هذا النمط . جميع من يعيشون في الدولة لهم حريات ثابتة في الدستور ، ثابتة فيه . اما الحرية التي نريدها ، فلا يعطينا اياها أحد ، بل علينا نحن ان نأخذها . وهذا الدستور يريد ان يخرج العقلاء من عقولهم ، فماذا تفعلون ، أيها الرفاق ، بالحريات المكتوبة على الورق ، بالحريات المكتوبة ؟ انك اذا استعملت مرة حرية من هذه الحريات ، اتى اليك الشرطي ، وضربك على رأسك . فاذا صحت فيه قائلا" ما هذا ؟ ان الدستور ينص على كذا وكذا ، قال لك : كلام فارغ ، يا أبله . وهو على حق . ان الرجل لا يعرف الدستور ، انه يعرف الأوامر . وفي يده العصا . أما أنت فعليك ان تقفل فمك .

وعما قريب لن تكون هناك امكانية اضراب في الصناعات الهامة . لقد أوتيتم مقصلة اسمها لجان التسوية ، ويمكنكم ان تتحركوا بحرية تحت هذه المقصلة .

رفاقي ! رفيقاتي : الانتخابات تجري وتتكرر ، ويقولون لكم : في هذه المرة ستتحسن الاحوال ، انتبهوا معنا ، اجتهدوا ، اعطوا دعاية لنا في البيت وفي المصنع ، فما زلنا بحاجة الى خمسة اصوات ، الى عشرة ، انتظروا وسترون . نعم ، يمكنكم ان تروا شيئا . وما هي في الحقيقة الا دائرة لا تنتهي من العمى ، وكل شيء يظل على حاله . ان النظام البرلماني يطيل أجل بؤس العمال . انهم يتحدثون عن ازمة العدالة ، ويقولون انه ينبغي اصلاح العدالة ، اصلاحها من رأسها وأطرافها ، لا بد من تجديد القضاة ، لا بد من جعل طبقة القضاة طبقة جمهورية ، تحفظ الدولة ، وتقيم العدل . ولسنا نريد قضاة جددا . اننا لا نريد اية عدالة مطلقا . اننا نسقط اجهزة الدولة بالعمل المباشر . ولدينا الوسائل التي نستخدمها لتحقيق هذا الهدف : امتناع العمال . عندما يمتنع العمال تتوقف العجلات . وليس هذا نشيدا ينشد . اننا ، يا رفاقي ورفيقاتي ، لا ندعهم يخدعوننا بالحديث عن النظام البرلماني والتأمين والاحتيال السياسي الاشتراكي كله . اننا لا نعرف سوى معاداة الدولة ، وانعدام القانون والاعتماد على قبضاتنا .

ويدور فرانتس فى المكان بصحبة فيللى الشاطر ، فيسمع الكلام ، ويشترى كتيبات يدسها فى جيبه . وفرانتس ليس مهتماً بالسياسة ، ولكن فيللى يضغط عليه ، فهو يسمع بفضول . . »

★★★

كان توماس مَن واخوه هاينريش مَن والفريد دوبلين يحاولون فهم محنة العصر و محنة الثقافة ومحنة الفرد ومحنة المجتمع فى هذا العصر الحديث الذى بدا بداية قوية فى ظاهرها واهية فى داخلها ، وكان لكل منهم منهجه ، وكان كل منهم رائداً اما لنوع ادبي مبتكر او لوسيلة فنية مستحدثة او لطريقة مبتدعة من طرق معالجة الكلمة أو الجملة ، وكان لكل منهم من الأفكار او التاملات الفلسفية ما يقيم عليه اعماله الفنية . واذا كان الفريد دوبلين قد لفت الانظار بالشكل الجديد الذى اتخذته روايته « ميدان الكسندر فى برلين » ، فقد ملك فرانتس كافكا على الناس لا فى المانيا وحدها بل فى انحاء كثيرة من العالم عقولهم ووجدانهم بطريقته الفذة فى التعبير التي جمع فيها بين الواقع واللاواقع وفوق الواقع فى كل متكامل وجسم بها مواقف الاستحالة التي يتعرض لها الفرد فى العصر الحاضر فتتحطم شجاعته وتنهار قوته وتلتبس عليه الامور .

ولد **فرانتس كافكا** فى براغ — موطنا المانيا وطنى الاخرى تمساويا — فى عام ١٨٨٣ ، ودرس القانون ثم اشتغل فى عام ١٩٠٨ فى مؤسسة التامين ظل بها يترقى من وظيفة الى اخرى حتى وفاته فى عام ١٩٢٤ . وقد اصيب فى وقت مبكر بالسل ولم يجد سبيلاً لعلاجه فظل عليلاً بائساً . كذلك احاطت به فى الاسرة منذ الطفولة ظروف قاسية طبعت شخصيته ، فقد استبد الوالد بالاسرة استبداداً شديداً عانى منه الابن فرانتس خاصة ، لأنه كان مرهف الحس كثير التامل . كذلك لم تكن علاقاته الاجتماعية موفقة دائماً ، فلم يجد السبيل الى الهدوء فى احضان الاسرة ، ولم يجد الرضا الكامل فى العمل . وعلى الرغم من هذه المعوقات كلها فقد خلف فى الرواية والقصة القصيرة واليوميات والرسائل الخاصة اعمالاً تدخل فى عداد الأعمال الأدبية العظمى التي عرفها القرن العشرون . وتكتنف اعمال كافكا الصعوبة التي حيرت وما زالت تحير النقاد والباحثين ، فهي وان بدت سهلة او ساذجة ، تحمل فى طياتها الكثير من المعاني العميقة . فقد مزج كافكا الضدين معاً : مزج عناصر الكوميديا بعناصر التراجيديا ، مزج المفاهيم الفلسفية بصور من البساطة والسذاجة ، وتظاهر بانه يرسم الواقع فرسم اللاواقع ، وتظاهر بانه يرسم اللاواقع واخفى فى رسمه الواقع وما فوق الواقع . ولكننا نعرف انه يصور الانسان فى عصرنا وانه يصوره وقد تعرض للألغاز الكثيرة وللخوف الذى لا يتبدد ولليأس الذى لا يرجى من ورائه نجاح ولمشكلات الذنب والضمير والحكم والمعرفة والقوة والنفوذ .

وتتكون الأعمال الروائية لكافكا من مجموعة من القصص القصيرة ومن ثلاث روايات لم يتمكن من وضعها فى الصيغة النهائية التي كانت تطوف بخياله ، ولم يتمكن من اكمالها ، ولم يفكر فى تنظيم صفحاتها وفصولها ، وتركها عند وفاته وقد اوصى بأن تحرق اعتقاداً منه ان القراء لن يجدوا فيها نفعاً . ومن حسن الحظ ان الوصية لم تنفذ ، وان الروايات خرجت مطبوعة ، فوجد القراء فيها نفعاً كثيراً وتعلم منها الادباء المعاصرون جميعا . هذه الروايات هى : **القضية** (١٩٢٥) — **القصر** (١٩٢٦) — **امريكا** (١٩٢٧) . تدور أحداث رواية القضية حول (يوزف ك) ، شاب فى الثلاثين من عمره ، يعيش فى مدينة كبيرة فى عصرنا الحاضر ، يستيقظ صباح يوم عيد ميلاده فيجد الشرطة تدخل عليه حجرته وتعلنه بانه مقبوض عليه . ويوزف ك لا يعرف الجريمة

التي ارتكبها ويظن ان شخصا ما كاد له او ان الامر كلها خطأ من اساسه . ويعلم يوزف ك ان القبض عليه لا يعني ايداعه الحبس ، فله ان يذهب الى البنك الذي يعمل وكيلا به ، وان يمارس اعماله كما اعتاد ان يمارسها ، وان ينتظر مكالمة تليفونية تخبره بموعد المحاكمة . ويظل يوزف ك في حجرته بالبنسيون لم تتغير حياته فيها ، ويستغرق عمله بالبنك . ويتلقى يوزف ك المكالمة الموعودة. وعلى الرغم من ان المتكلم لا يذكر له بدقة مكان وموعد المحاكمة الا انه يتوجه الى المكان الذي يظن ان المحاكمة ستنعقد فيه . وليس هذا المكان سوى مبنى كثير المساكن تضطرب فيه حياة اسر مختلفة . وتدفعه المصادفة العجيبة الى قاعة المحكمة فاذا هي مزدحمة لا يكاد يجد وسط الناس فيها طريقه . ويحاول يوزف ك ان يثبت للمحكمة براءته ولكن كلامه يقابل بالانطباعات المختلفة غاية الاختلاف ، تارة بالصفير وتارة بالتصفيق وتارة بالاستحسان وتارة بالضحك . ويعلم ان القضية مستمرة . وهذه هي القضية تستمر دون ان يتلو عليه احد صحيفة الاتهام ، ودون ان يطالعه القاضي فيراه رأى العين . ويوزف ك مأخوذ بالمحكمة والقضية لا يستطيع ان يفلت من دائرة السيطرة التي احاطاها بها . وها هو ذا يجد الصعوبة اشد الصعوبة في تأدية عمله كما ينبغي ، ويضطرب في علاقاته مع الناس. ولهذا يأتي عمه اليه ويحاول مساعدته ، فهو يأخذه الى المحامي (هولد) الذي يعرف من أمور المحكمة ما لا يعرفه غيره ، والذي يدعي انه يعرف القائمين عليها اوثق المعرفة . ويبدأ الحديث ويستطلع المحامي شيئا من فكره ولكن يوزف ك يسمع على حين فجأة كأن شيئا يقع خارج الحجرة فهو يخرج ويجد الفتاة (ليني) التي تعمل في خدمة المحامي ، فيظل معها ولا يعود الى المحامي بعد ذلك . وتتعدد المشاهد وتتنوع ، فما يكاد يوزف ك يسمع بشخص يستطيع مساعدته حتى يذهب اليه ، وما يلتقي بالشخص حتى يحدث شيء يصرفه عن امره ، فهو احيانا يتعب ويظام ، واحيانا يصاب بالاغماء او الدوار وهو على اية حال لا يستطيع ان يجمع شتات نفسه لمجابهة القضية التي فرضت عليه فرضا والتي لا يعلم من شأنها شيئا . انه يسمع عن صلة المصور تيتوريللي بالمحكمة فيذهب اليه ويسمع منه الكثير عن المحكمة والموظفين ، ولكنه لا يجد لديه نفعا . وهذه هي المحكمة تتسع وتتضخم حتى تصبح الدنيا كلها محكمة : محكمة في البيوت وامام البيوت وفوق اسطح البيوت وفي داخل الحجرات وفي مكاتب البنك وفي مخازن البنك بين اكوام المهملات ، حتى في الكنيسة . يذهب يوزف ك الى الكنيسة ليلتقي بضيف من ايطاليا الى لبعض الاعمال ، ويدخل الكنيسة عندما يعييه الانتظار ويجد فيها وسط الظلام قسيسا . حتى هذا القسيس من المحكمة . ويتحدث القسيس اليه عن المحكمة ويحكي له امثولة عن القانون الذي يقوم كالمبنى عليه حارس لا يدخل فيه الا من كان له ان يدخل. ولا يفهم يوزف ك الامثولة ولا يصل الى مغزاها . وها هو ذا عام ينقضي . والمحكمة التي لم يرها تصدر عليه حكما بالاعدام . ويأتي اليه في عشية عيد ميلاده الواحد والثلاثين رجلان يقتادانه الى خارج المدينة وهو يرضخ لهما تماما بل ويساعدهما على تأدية مهمتهما . وهما يقتلانه بسكين ، بينما يأتي صوت من مكان مجهول يقول : « كالكلب » .

يصور كافكا البحث عن المحكمة او لجنة التحقيق على النحو التالي :

« واتجه ك الى السلم ليصل الى حجرة التحقيق ، ثم ما لبث ان وقف ساكنا لانه رأى على هذا السلم مداخل ثلاثة اخرى توصل الى سلالم اخرى ، هذا بالاضافة الى ممر صغير بدا في نهاية الفناء وكأنما كان يوصل الى فناء ثان. واغتاظ ك لانهم لم يبينوا له مكان الحجرة بالضبط . لقد عاملوه باهمال او استهتار عجيب ، وعقد النية على ان يذكر ذلك في التحقيق بوضوح وبصوت عال . واخيرا صعد الدرج ، وداعبت فكره ذكرى كلمة

الحارس « **فيلليم** » اليه : ان الذنب يجتذب المحكمة اجتذابا . . واستنتج ك من هذه العبارة ان حجرة التحقيق تقع عند السلم الذى اختاره مصادفة .

ولقد تسبب أثناء صعوده السلم فى ازعاج اولاد كثيرين كانوا يلعبون عليه . فلما شق صفهم ومر من بينهم تطلعوا اليه بالشر . وقال فى نفسه : « اذا حدث وكان على ان احضر الى هذا المكان مرة ثانية ، فلا بد ان احضر معي اما حلوى لاكسبهم بها او عصا لاضربهم بها » . واضطر قبل ان يصل الى الدور الاول الى ان يقف هنيهة الى ان تم كرة من تلك التى كان الاولاد يلعبون بها مشوارها . وكان هناك صبيان صغيران وجهاهما ملتويان كاوجه كبار الاشقياء امسكا بنطلونه فى هذه الاثناء . ولو انه دفعهما ليبعدهما عنه لاصابهما باذى ، وكان يخشى صراخهما .

وبدات عملية البحث الحقيقية فى الدور الاول . ولما لم يكن ك يستطيع ان يسال عن لجنة التحقيق فقد اخترع شخصية نجار اسماه لانتس ــ وقد خطر بباله هذا الاسم لان الضابط ابن اخي السيدة جروباخ كان يسمى بهذا الاسم ــ واراد ان يسال فى كل المساكن هل يسكن بها نجار اسمه لانتس ليتيح لنفسه امكانية التطلع الى ما بداخلها . وقد تبين بعد ذلك ان التطلع داخل الحجرات امر ممكن حتى بدون ذلك فى اغلب الاحوال ، لان كل الابواب تقريبا كانت مفتوحة ، وكان الاولاد يدخلون ويخرجون منها . كانت تلك الحجرات بصفة عامة حجرات صغيرة ، لها شباك واحد ، وكان السكان يطبخون طعامهم فيها أيضا . ومن النساء من كن يحملن على ذراع طفلا رضيعا ، ويعملن بالاخرى فى اعداد الطعام . وكانت هناك بنات مراهقات لا يرتدين على ما يبدو سوى سرابيل ويجرين هنا وهناك بنشاط ما بعده نشاط . وكانت الحجرات كلها تضم مضاجع ما يزال بها بعض الناس ، كان يرقد بها مرضى أو نيام وربما تمدد بها اناس يرتدون ملابسهم كاملة . وكان ك يقرع ابواب المساكن المغلقة ويسال عما اذا كان النجار لانتس يسكن فيها . وكثيرا ما كانت امراة تفتح الباب وتتلقى السؤال ثم تلتفت الى داخل الحجرة فينهض احدهم من السرير لتقول له : « هذا السيد يسال هل يسكن هنا النجار لانتس ؟ » ويسال الناهض من السرير : « النجار لانتس ؟ » فيقول : « نعم » رغم انه تبين بدون شك ان لجنة التحقيق ليست هنا ، وان مهمته هنا قد انتهت . وكان هناك كثيرون يصدقون ان ك مهتم جدا بالعثور على النجار لانتس ، وكانوا يطيلون التفكير ، ويذكرون اسم نجار آخر غير لانتس ، او يذكرون اسما آخر بينه وبين اسم لانتس شبه بعيد ، او يسالون عند الجيران او يرافقون ك الى سكن بعيد يعتقدون ان مثل هذا الرجل ربما يسكن فيه من الباطن او يرجون ان يجدوا فيه من يستطيع ان يعطي بيانات احسن من تلك التي يعرفونها . واصبح ك فى النهاية لا يسال بنفسه الا قليلا ، اصبح يسير وراء مرشديه خلال الادوار . وندم على خطته التي لاحت له فى اول الامر عملية جدا . ولما بلغ مطلع الدور الخامس قرر ان يقطع البحث واستاذن العامل الشاب اللطيف الذى اراد ان يقوده الى ما بعد ذلك ، ونزل . وما لبث ان تملكه الغضب من ان الجهد الجهيد الذى بذله لم ينته به الى نهاية ، وعاد مرة اخرى يقرع اول باب فى الدور الخامس . كان اول شيء رآه فى الحجرة الصغيرة ساعة حائط كبيرة تشير الى الساعة العاشرة . وسال : « هل يسكن هنا نجار اسمه لانتس ؟ » وقالت امراة ذات عينين سوداوين لامعتين كانت منهمكة فى غسل ملابس طفل فى طست غسيل : « هناك اذا سمحت » واشارت بيدها المبتلة الى باب الحجرة المجاورة وكان مفتوحا . وظن ك انه يدخل الى اجتماع . كانت هناك اعداد متزاحمة من الناس ــ لم يحفل احد منها بالداخل ــ تملأ حجرة متوسطة السعة لها

نافذتان ، ولها على مقربة من السقف دهليز يحيط بها ، كان هو كذلك يغص بالناس ،وكان من بالدهليز يقفون منحنين تلتصق رؤوسهم وظهورهم بالسقف وخرج ك لان هواء المكان ثقل عليه ، وقال المراة الشابة التي يبدو انها لم تحسن فهم سؤاله : «لقد سألتك عن نجار اسمه لانتس ؟ » فقالت : « نعم ، ادخل هنا من فضلك ؟ » ولعله لم يكن ليتبعها لو لم تتجه اليه وتمسك مقبض الباب وتقول : « بعد ان تدخل سأقفل الباب ، فلا ينبغي أن يدخل آخر بعدك » وقال ك : « هذا شيء معقول جداً » .ثم دخل مرة اخرى . .

هذه الصور الكاريكاتورية والعناصر المضحكة المتضاربة التي يحب الانسان ان يتأملها اكثر من مرة ليتبين مغزاها العميق ، تتكرر في روايته الثانية « **القصر** » . تدور احداث رواية «**القصر**» حول شاب اسمه (ك) يصل في وقت متاخر من مساء يوم من ايام الشتاء الى قرية عند اسفل التل الذي ترتفع فوقه مباني القصر . ويذهب الشاب الى خان الجسر ويحاول ان يقضي الليلة حتى ياتي الصباح ويقابل اولي الشان الذين استدعوه ليعمل موظفاً للمساحة . ولكن اهل القرية يواجهون ك بالريبة الشديدة ولا يسمح صاحب الخان له بالمبيت الا بعد أن يتلقى ك تصريحا تلفونيا من القصر بذلك . ويخرج ك في الصباح الى القرية الغارقة تحت الثلوج وينظر الى الافق فيرى القصر وهو يتكون من مجموعة من المباني توشك ان تكون مدينة صغيرة ويرى للقصر برجاً لا يعلم هل هو برج كنيسة او برج بيت . ويطيل النظر الى القصر فلا يجد فيه ما كان يجد من الروعة بل يرى مبانيه من الحجر الهش الذي يتساقط ويفقد طلاءه ، ويتذكر ك بلدته . اما القرية ففيها بيوت ومدرسة وكنيسة . ويحاول ك الذهاب الى القصر فيكتشف أنه بعيد بعداً لم يكن يخطر له على بال ، فينحرف الى القرية ويدخل بيتا من بيوتها يرى فيه امراة شاحبة يفهم انها تنتمي الى القصر . ويأخذه النعاس ،وعندما يفيق يطرده اهل البيت .ويلتقي في الطريق برجلين متشابهين غاية التشابه يعلم منهما انهما عينا مساعدين له .ويضطر ك الى قبول هذا الوضع على الرغم من أن مساعديه على وشك الحضور ومعهما الاجهزة . ويعلم ك أن الانسان لا يستطيع دخول القصر الا بتصريح ، ويعلم أن الحصول على مثل هذا التصريح ليس بالشيء الهين . ويتلقى رسالة من رئيس الادارة « كلم » يبلغه فيها بأن الشاب « برناباس » عين ساعياً له وبان رئيس القرية سيبلغه بتفصيلات مهمته . ويعتمد ك على ذراع برناباس حتى يصل الاثنان الى بيت برناباس، ويرى ك هناك والدى الشاب واختيه اولجا واماليا . وينتهز فرصة ذهاب **اولجا** الى الخان لاحضار شيء من البيرة فيرافقها الى هناك ، فلم يعد من بقائه في البيت جدوى لان البيت لا يتصل بالقصر ، وهو يريد أن يصل الى القصر على اية حال . اما الخان الذى تذهب اليه اولجا فهو خان السادة الذى لا يسمح فيه بالمبيت لغير السادة الذين ينزلون من القصر الى القرية في بعض المهام. ويرى ك الخدم يسترسلون مع اولجا في كثير من العبث ، ويرى بالخان الخادمة فريدا ويتقرب اليها عندما يعلم انها عشيقة كلم . وينشأ بين ك وفريدا حب يظن ك انه سيجد فيه السعادة والطمانينة . وفريدا تمكنه من النظر في ثقب باحد الابواب في الخان ويخيل اليه انه يرى كلم جالسا ، وفريدا تمكنه كذلك من المبيت سراً في قاعة الشراب بالخان . وفي اليوم التالي يأخذ ك فريدا الى حجرته بخان الجسر وهو يفكر في حياة اسرية معتدلة . ولكن المساعدين يثيران حفيظته ويسببان له الضجر لانهما لا يفترقان عنه ولا يدعان له شيئاً من حياة شخصية خاصة لا يندسان فيها . وبينما ك يظن انه بالحصول على فريدا قد حصل على خير كثير وقد انتصر على كلم نفسه بأن جرده من عشيقته ، ويظن كذلك انه قد اقترب من القصر بما عقد من علاقة طيبة مع برناباس ، تاتي صاحبة الخان وتتحدث اليه حديثاً يفهم منه انه أساء الى نفسه والى

فريدا وانه فى الوقت الذى يتصور فيه انه يعلم شيئا ، جاهل جهلا لا سبيل الى اصلاحه . ويذهب ك الى رئيس مجلس القرية ويدور بين الاثنين حديث طويل عن الروتين ينتهى الى ان رئيس القرية لا يجد عملا فى المساحة يمكن ان يقوم به ك ، وانه يخيره بين الرحيل وبين العمل فى وظيفة خادم للمدرسة حتى تقرر الدواوين شيئا نهائيا فى شأنه . ويضطر ك الى قبول العرض الأخير على الرغم مما فيه من تحقير لشأنه ولكنه يجد فيه على اية حال مأوى لزوجته وله وشيئا من الدفء فى الشتاء ولقمة عيش . ويستمر ك فى محاولاته للوصول الى القصر او الى الرئيس كلم . فيذهب الى حانة السادة ولكنه يكتشف ان الحديث الى كلم يوشك ان يكون محالا . ويلتقي برجل يقدم له نفسه على انه سكرتير كلم فى القرية ، ومن عجب ان هذا الرجل يطلب الى ك ان يجلس اليه ليستجوبه ، فيرفض ك . واذا كانت الامور تسير فى هذه الاتجاهات كلها من سيء الى أسوأ ، فهذا خطاب فريد يأتي من كلم يشكره فيه على اعمال المساحة التي قام بها . لا بد ان فى الأمر سرا . ويتعرض ك لصعوبات كثيرة فى المدرسة ، فالمساعدان يتقربان من فريدا اكثر مما ينبغي ، والمدرس يفصل ك لانه لا يقوم بواجبه . اما ك فيرفض الفصل ، ويفصل هو المساعدين السخيفين ويطردهما شر طردة . كذلك تسوء العلاقة بين ك وفريدا خاصة وقد تكررت زيارات ك لبرناباس واخته . وتقص اولجا على « ك » قصة برناباس ، وكيف رفضت اختها اماليا ذات يوم عرضا فاجرا عرضه عليها احد السادة قادمى هذا السيدان اماليا اهانت السلطة وان اسرتها مسئولة معها عما حدث ، وكيف فشلت كل محاولات الشكوى والتصالح ، ولم يعد امام اولجا الا ان تنشيء علاقات وثيقة مع خدم السادة فى الحان ، ولم يعد امام اخيها برناباس الا ان يعمل ساعيا فى الديوان بلا اجر . وهذه هي فريدا تغضب من ك وتتركه وتعود الى العمل فى الحان . ويتجه ك الى هناك فى محاولة لاصلاح ما فسد من امورهما ، ويعلم فى الطريق ان ارلانجر احد سكرتيرى كلم الكبار يريد مقابلته . وكيف يجد ك حجرة السكرتير ارلانجر والحجرات كلها متشابهة ؟ وحتى اذا وجد الحجرة كيف يدخل والسكرتير نائم ولا ينبغي لاحد ان يوقظه ؟ لهذا يدخل ك حجرة اخرى ينتظر فيها ، فاذا النوم يتملكه فلا يفيق الا بعد فوات الاوان . لم يستطع ك ان يعرف من امره الا ان اختطافه فريدا من الحان قد سبب ارتباكا كبيرا هو المسئول عنه ، وان وجوده فى هذا المكان يزعج السادة ازعاجا شديدا . ويقتاد « ك » الى الخمارة حيث ينام على لوح من خشب . ويلتقي فى الخمارة بيبي التي خلفت فريدا اثناء غيابها ، ويدور بينهما حديث تعرض فيه البنت عليه ان يأوى الى حجرة الخادمات يتوارى فيها الى ان ينتهي الشتاء ويأتي الربيع . وتنتهي الرواية بحوار بين ك وصاحبة الحان ، كان ك يظن انها لا تهتم بالثياب ، فاذا بها مغرمة بالثياب الى حد يجاوز المألوف ، ويتهمها ك بأنها كذابة ، فترد التهمة الى نحره وتقول عنه انه اما مجنون او طفل أو انسان شرير جدا خطير جدا .

« ك » هو فى اعتقادنا الشخص الذى يبحث عن مقومات حياته ، وهذه المقومات تجتمع على هيئة رمز يمثله شخص خرافي هو « كلم » او « بناء خرافي » هو القصر . انه يفشل فى امتلاك مقومات الحياة لانه ضعيف الارادة ، مشتت الذهن قليل الحيلة ، وهو يتعرض لمؤثرات المجتمع القائم التي اصبحت تؤثر على حياة الناس تأثيرا مفرطا فى القوة والتشعب والخبث ، واصبح الانسان يتعرض لسلطة مجهولة يعرفها ولا يراها تلعب به كما يلعب الطفل الساذج او الرجل المحترف بالكرة . واخطر ما يتعرض له « ك » هو انه يترك التيار يجرفه فيخرج عن اهدافه الاولى وينهك قوته فى صراع مع اشياء يظنها ذات اهمية وما هي من الأهمية بمكان .

ومن اطرف ما فى رواية « **القصر** » تصوير كافكا للعمل فى الدواوين وللاجراءات التي تتخذ

ق الامور المختلفة ولاصناف الموظفين كبارهم وصغارهم . ويأتي هذا التصوير فيمواضع متعددة من الرواية وبخاصة في احاديث بين ك ورئيسمجلس القرية ، وبين «ك» واولجا وبين ك وصاحبه الخان . وهذا هو جانب من حديث ك مع أولجاعن عمل برناباس ق القصر ثم عن العمل ق القصر عامة :

وقالت اولجا : « لو ان برناباس عرف له عملاً آخر يقوم به بدلاً من شغلة الساعي هذه التي لا ترضيه لما تأخر عن الانصراف منها(...) انها لا ترضيه وله ق ذلك اسباب مختلفة ، ولكنها على اية حال خدمة للقصر ، او هي على اية حال من قبيل خدمة القصر ، وهذا ما ينبغي على الانسان على الاقل ان يؤمن به. فقال ك : « كيف هذا ! هل انتم ق شك حتى من هذا ؟ » فقالت اولجا : « ق الحقيقةلا يساورنا ق ذلك شك ، فبرناباس يذهب الى دواوين المستشارية ويخالط الخدم هناك كواحد منهم ، ويرى من بعيد بعض الموظفين متفرقين ، ويتلقى رسائل ذات اهمية نسبية ، بل يتلقى احيانا رسائل شفهية لينقلها كما سمعها ، وهذا كثير ونحن نفخر بما استطاعان يحققه وهو ما يزال ق سن الشباب الغض . وهز ك راسه ، ولم يعد يفكر ق العودة ، وسأل : « هل لديهزي خاص ؟ » فقالت اولجا : « اتعني السترة ؟ لا ، لقد صنعتها له أماليا حتى قبل ان يعمل ساعيا . ولكنك تقترب من النقطة الحساسة . فقد كان يتوقع منذ وقت طويل ان يحصل ، لا على زي رسمي ـ فليس هناك شيء من هذا ق القصر ـ ولكن ، على بدلة. ولقد تلقى تأكيدا بهذا ، ولكنهم ق القصر يتصرفون ببطء شديد فيما يتعلق بمثل هذه الموضوعات . واقبح شيء هناك هو ان الانسان لا يعلم معنى هذا البطء . فهو قد يعني ان الموضوع يسير سيره الروتيني ، ولكنه قد يعني كذلك ان الموضوع لم يبدأ سيره بعد ، اى انهم يريدون على سبيل المثال اختبار برناباس . ومن الممكن ان يعني البطء ايضا ان الاجراءات قد انتهت ، وان التأكيد الذى سبق ان اعطى لبرناباس قد سحب لسبب ما ، فلن يحصل على البدلة ابداً . ولا يستطيع الانسان ان يعرف شيئا اكثر دقة ، او لعل الانسان يعرفه بعد مضي وقت طويل . والناس هنا يتناقلون حكمة لعلك تعرفها : ان القرارات الحكومية خجولة كالبنات الصغيرات » . فقال ك وقد تناول العبارة بجد اكثر مما فعلت اولجا : « هذه ملاحظة طيبة ، وربما اتصفت القرارات الحكومية بصفات اخرى من تلك التي تتصف بها البنات الصغيرات » . وقالت اولجا : « ربما . وانا لا اعرف مقصدك . وقد تقصد مدحها . اما فيما يختص بالبدلة الحكومية ، فهي هم من الهموم التي يعاني منها برناباس، ولما كنا نشارك بعضنا بعضا ق حمل الهموم ، فانها ايضا من همومي ، (...) وبرناباس ليس بطبيعة الحال موظفا ، ولا حتى من احط درجة ، وهو ليس من الخطل بحيث يرجو ان يصبح موظفا ، (...) فهل برناباس من كبار الخدم ؟ لا . (...) ومعنى هذا انه قد يكون واحدا من صغار الخدم ، ولكن هؤلاء الخدم الصغار يلبسون البدل الحكومية ، على الاقل عندما ينزلون الى القرية ، وهذه البدلة الحكومية ليست زيا رسميا بمعنى الكلمة ، هذا الى ان هناك اختلافات كثيرة تعتورها ، ومهما يكن من امر فان الانسان يتبين الخادم القادم من القصر بالنظر الى ثيابه ، ولقد رأيت انت بنفسك بعض هؤلاء الرجال ق حان السادة . وابرز ما ق هذه الثياب انها غالبا ضيقة تلتصق بالجسم التصاقا شديداً ، فما يمكن لفلاح او عامل ان يستخدمها . اذن فبرناباس ليس لديه مثل هذه البدلة ، وليس هذا الامر من الامور المخجلة المزرية فحسب ، فهذا مما يمكن احتماله ، ولكنه من الامور التي تجعل الانسان يشك ق كل شيء خاصة ق الساعات الحزينة، ولقد مرت بنا ، ببرناباس وبي تلك الحالات مرات ليست بالقليلة . عند ذاك نتساءل هل

هذا العمل الذى يقوم بـه برناباس خدمـةللقصر . انه بكل تأكيد يذهب الى بعض المكاتب الحكومية، وما هذهسوى جزء من الكل ، وعندالمكاتب التي يذهب اليها حواجز من ورائهـا مكاتب اخرى . وليس هناك ما يمنعه من النفاذ اليها ، ولكنه لا يستطيع ان يتقدم اليها عندما يجد مرءوسيه الذين يتصرفون فيما لديهـمن امور سيصرفونه . والانسان هناك عرضة للمراقبة الدائمة ، أو هو الأقل يظن ذلك .وحتى اذا هو تقدم الحواجز ، فما النفـع الذى يمكن ان يصيبه ، اذا لم يكن لديه عمل،فاصبح هناك دخيلا ؟ ولاينبغي ان نتصور هذه الحواجز على انها حدود معينة ـ وهذا شيء لايفتأ برناباس يلفت نظرى اليه . فهناك كذلك حواجز في المكاتب التي يذهب اليها . ومعنى هذا ان هناك حواجز يتخطاها وليس منظرها بمختلف عن منظر تلك التي لم يتجاوزها بعد ،ولهذا فمن الممكن ان يذهب الانسان مسبقاً الى ان المكاتب التي تقع خلف هذه الحدودلا تختلف اختلافا جوهريا عن تلك التي عرفها برناباس. كل ما في الأمر ان الانسان في ساعات حزنه يظن هذا الظن . ثم يستمر الشك والانسان لايقدر على مقاومته . ويتكلم برناباس مع موظفين ،ويتلقى رسائل . ولكن من هم هؤلاء الموظفون ؟ وما هي هذه الرسائل ؟ لقد قال لي انه نقل الى« كلم » ، وانه يتلقى منه شخصياً الأوامر . وهذا كثير جداً ، فكبار الخدم انفسـهم لا يصلون الى هذا الحد ، هذا كثير جدا ، بل هو اكثر مما ينبغي ، وهذا هـو المخيـف في الأمر . تصور انه نقل الى « كلم » مباشرة وانه يكلمه ويسمع منه . ولكن هل الامر فعلا كذلك ؟ نعم ، انه كذلك . ولكن لماذا يشك برناباس في ان ذلك الموظف الذى يسمونه « كلم » هو فعلا « كلم » ؟ (. . .) على اننا نتكلم احياناً عن « كلم » ، وانا لم ار « كلم » بعد ـ وانت تعرفين فريدا لا تحبني كثيرا ، وما كانت لتسمح لي بان اتطلع اليه ـ على ان شكله معروف بطبيعة الحال في القرية ، فقـد رآه بعض الاهالي ، وكلهم سمعوا منه ، ولقد تكونتصورة لكلم من التصورات ومن الشائعات ومن بعض النوايا الثانوية الزائفة ، وهي صـورة صحيحة في خطوطها الاساسية ، ولكـن في خطوطها الاسـاسية فقط ، وفيما عدا ذلك فهي صورة متغيرة ، ولعلها ليست متغيرة بالدرجة التي يتغير بها شكل كلم في الحقيقة ، ويقال ان شكله يختلف عنها اختلافا تاما عندما يأتي الى القرية ، ويختلف عنها عندما ينصرف من القرية ، ويختلف عنها قبل ان يشرب البيرة ، ويختلف عنها بعد ان يشرب البيرة ، ويختلف عندما ينام ، ويختلف عندما يكون وحـده ، ويختلف عنـدمـا يتحدث ، ويختلف اختلافا اساسيا ـ وهذا شيء بديهي ـ عندما يكون في القصر . بل ان الروايات المتناقلة في القريـة تتضمن اختلافات كبيرة جداً ، اختلافات في الطول والمظهر والبدانة واللحية ، وهي لحسن الحظ تتفق فيما يتعلق بالثوب الذى يرتديه ، انه يرتدى دائما ثوبا بعينه : حلة سوداء لهاسترة ذات طرفـين طويلين . على ان هـذه الاختلافات لا ترجع الى اسباب من السحر ،بل هي اختلافات بديهية ترجع الى المزاج في لحظة بعينها ، والى درجة الانفعال والى درجات متباينة لا حصر لها من الأمل او اليأس يكون فيها المشاهد الذى لا يتمكن في غالب الأحيان من رؤية كلم الا لحظة . (. . .) اما الشيء الذى يتسم في نظرى بمزيد من الاهمية فطريقة كلم في التعامل مع برناباس . وكثيراً ما حدثني برناباس عنها ، بل ووضحها لي بالرسم . لقدجرت العادة على اقتياد برناباس الى مكتب كبير من مكاتب المستشارية ، ليس مكتب موظف واحد ، بل هي حجرة تقسمها طولياً منصـة عالية واحدة تمتد من حائط الى الحائط الآخر الى قسمين ، قسم ضيق لا يكاد يكفي ليعبر فيه شخصان احدهما بجانب الآخر : هذا هو مكان الموظفين . . وقسم واسع هو مكان اصحاب الحاجات والمتفرجين والخدم والسعاة . وهناك على المنصة كتب كبيرة مفتوحة ، صفت احدها بجوار الآخر ، والموظفون يقفون عند غالبية هذه الكتب ويطالعون فيها . ولكن الموظفـين

لا يبقون عند كتاب واحد دائما ، بل يتبادلون،لا الكتب ، بل الاماكن . واعجب شيء في راى برناباس هو مشهد الموظفين وهم يمرون بعضهم على البعض اثناء تبادل الاماكن في هذه المساحة الضيقة . وهناك في المقدمة مناضد صغيرة منخفضة ملاصقة للمنصة ، يجلس اليها كتبة يسطرون ما يمليه عليهم الموظفون . وبرناباس يدهش دائما لطريقة الاملاء والكتابة. فالموظف لا يصدر امرا واضحا للكاتب بأن يكتب ما سيمليه عليه ، والموظف لا يملي بصوت عال ، حتى ان الانسان لا يكاد يلحظ انه يملي ، بل يراه وقد بدا عليه انه يقرأ كما كان يقرأ من قبل ، او هو يهمس ، والكاتب يسمع همسه . وكثيرا ما يملي الموظف بصوت شديد الانخفاض لا يستطيع الكاتب ان يسمعه وهو جالس فهو يهب واقفا ليتلقف الجملة ، ثم يجلس بسرعة ليسجلها ، ثم يهب واقفا مرة اخرى وهكذا دواليك .. » .

اما الرواية الثالثة « امريكا » او الرواية الأمريكية ، فانها تختلف في هيكلها الأساسي عن الروايتين السابقتين ، فلم يشأ فرانتس كافكا هنا ان يغلب الجانب الرمزى على الجانب الصريح، بل ترك قدرا كبيرا من الأحداث واضحا ينطق بذاته عن معناه . اما الاسلوب فهو هو لم يتغير ، اسلوب الفكاهة المريرة وخلط المكونات الواقعية بالاحتمالات غير الواقعية والتقلب دون تمهيد بين الاضداد .

تدور الاحداث حول فتى في السادسة عشرة من عمره ارسلته اسرته الى امريكا لانه اخطأ مع خادمة فحملت ووضعت طفلا ولم تجد الاسرة مهربا من الفضيحة في غير هذا التصرف . والتقى الفتى ، واسمه كارل روسمن ، على السفينة بالعامل القائم على وقود الالات ، وفهم منه ان مهندس السفينة يسيء اليه ويظلمه . فقرر كارل ان يذهب الى القبطان ويعين الرجل المظلوم على بلوغ حقه . فلما كان في كابينة القبطان تقدم اليه رجل وقال انه عمه الأمريكي وقد علم بخبر وصوله من الخادمة . ونزل كارل مع عمه من السفينة الى الميناء وقد نسي مظلمة العامل ووعده اياه بمساعدته . وعاش كارل في البيت العظيم الذي يمتلكه العم الغني الذى تقدر ثروته بالملايين والذى وصل بجهوده الى ان اصبح عضوا في مجلس الشيوخ . ولكن كارل لم يكن يرتاح الى هذه الحياة ، فقد عزله العم عن العالم الخارجي تماما وامره بان يعكف على تعلم اللغة واتقانها حتى يبدأ نشاطا مثمرا في المستقبل . وحدث ذات يوم ان تلقى كارل دعوة من صديق للعم يدعى پوللوندر لزيارته في بيته الريفي قرب نيويورك ، وعلى الرغم من ان كارل كان يعلم ان عمه لا يمكن ان يوافق على هذه الدعوة ، وانه لو قبلها لاثار غضبه عليه ،فقد ذهب الى السيد پوللندر . ووجد هناك جوا غير الجو الذى اضطره العم اليه ، كان الفرح يملأ جنبات البيت ،وكانت البهجة تشع من كل ناحية. وعرف كارل ابنة السيد پوللندر التي اقتادته خلال البيت بين حجرات وممرات لو لم تكن معه لتاه فيها ولما اطمأن الى موطىء قدم . وتحولت العلاقة بين كارل والبنت الى الجدل ثم الى الشجار والمصارعة ، والغريب أن البنت هي التي غلبت كارل واذلته . وبدا كارل يفكر في عمه ، وفي العودة الى البيت ، ولكن شخصا يدعى جرين اعترض سبيله وعمل على تعطيله حتى انتصف الليل فقدم اليه خطابا من عمه يوبخه فيه على فعلته ،ويخبره بانه قد تبرأ منه لخروجه على امره الواضح ومغادرته البيت،ولهذا لم يعد له ان يعود الى البيت مرة ثانية . وفتح كارل عينيه على حقيقة مريرة : لقد اصبح في الشارع . والتقى في الشارع باثنين من الاشقياء هما ديلامارش وروبنسون وعداه بمساعدته على الحصول على عمل فامن لهما وصدقهما ، وترك الحجرة وخرج لبعض شأنه ، فلما عاد وجد حقيبته قد افتضت فضاع منها ما ضاع واضطرب ما اضطرب، فقرر الافتراق عن الرجلين . وساعدته طباخة الفندق على الحصول على عمل ، كان عملا بسيطا في الفندق

ولكنه كان يرجو أن يرتفع سريعا فيصل الى الثروة والرفعة . عمل كارل اذن خادما للمصعد الكهربي واستمر يؤدى واجبه على خير ما يستطيع حتى فاجأة روبنسون بزيارة قبيحة ، فقد جاء اليه بعد ان اسرف فى الشراب ففقد وعيه ، وخشى كارل الفضيحة ، فترك المصعد وهرع الى حجرته ليخبىء روبنسون المخمور فى فراشه قبل ان يفطن الى مقدمه احد . وعلم رئيس الخدم بانصراف كارل عن المصعد ، واهماله العمل ، فغضب لذلك اشد الغضب ، وانهال بالتوبيخ عليه واستجوبه وحقق معه فى حضور الطباخة ، وأدانه بتهم متعددة ، وطرده من العمل . ولو لم يهرب كارل لاكتملت الاعجوبة بالضرب الذى كان البواب قد اتى واستعد له . ولم يستطع كارل ان ياخذ معه سترته ، واذا كان قد نجا بجلده فقد فقد أوراقه وماله . واصبح على هذه الحال مضطرا الى القبول بعمل حقير فى القلام لدى ديلامارش ، ولكنه كان فى الوقت نفسه يضمر الهرب . وقرا ذات يوم اعلانا عن مسرح طبيعي فى اوكلاهوما يفتح ذراعيه للجميع ، فسافر الى هناك وتقدم ، فقبل دون ان يطالبه احد باوراق عن شخصيته وهويته ، وعلم ان هذا المسرح الطبيعي لا يفرق بين الناس ولا يثقل على أحد من المتقدمين للعمل بمطالب معينة ، فهو بحاجة الى الجميع .

الى هنا تنتهي الرواية التي لم يفرغ فرانتس كافكا لاتمامها ، ويبدو انه كان يريد لكارل روسمن ان يوفق فى حياته فى العالم الجديد ، وان يتعلم من الاضطرابات التي تعرض له ، والمشكلات التي تعترض سبيله ، وان يجد من الاسس القويمة ما يمكن به لنفسه ، فيحترف عملاً ينفع الناس ، ويفرق بين الاخيار والاشرار ، ويتبين الفرق بين ما هو واضح وما هو غامض متشعب ، ويتوصل الى نقاط التقاء بينه وبين الآخرين ، فيجد الاطمئنان بعد القلق ، والاخلاص بعد الخيانة ، والراحة بعد النصب ، والرفق بعد العنف . وسواء **اراد كافكا للرواية ان تنتهي الى نهاية بعينها ، او اراد لها ان تبقى على هذه الصورة او اراد لها ان تحرق مع غيرها ، فالجزء الكبير الذى بين ايدينا يطلعنا** على الوان النقد التي برع فيها كافكا : **نقد المجتمع الذى اضطربت مفاهيمه ـ نقد البناء الهائل المخيف للدولة ـ نقد القيم الاخلاقية التي اختلت موازينها ، ويطلعنا على صنوف التحليل التي يتناول بها الانسان فى مواجهة هذه العناصر المخيفة المضطربة الهائلة المختلة : الانسان الحائر القلق الذى يسعى الى معرفة قدراته وامكاناته حتى تكتمل شخصيته ويتمكن من الاندماج فى مجتمع الآخرين .**

★★★

ومحنة الانسان فى العصر الحاضر هي الموضوع الرئيسي ايضا فى اعمال هرمن هيسه الذى كان ينظر بالاحترام والتقدير الى اعمال معاصريه العظام توماس مَن" وهاينريش مَن" والفريد دوبلين وفرانتس كافكا ، وكان يجد بينه وبينهم من الروابط العميقة أكثر مما يبدو للقارىء المتعجل . ولد هرمن هيسه فى كالف فى جنوب المانيا فى عام ١٨٧٧ وكان ابوه يريد له أن يتعلم اللاهوت وان يشتغل بالتبشير مثله ، ولكن الصبي لم يجد فى نفسه ميلا لهذا النوع من العمل ، ولم يجد فى نفسه ميلا الى متابعة الدرس فى مدارس كثيرة القيود ، وفضل ان يعتمد على نفسه وان يقرا ما يحلو له . فترك التعليم المنظم وعمل فى بيع الكتب حتى تأكدت قدرته على الكتابة ، واصبح يستطيع العيش من قلمه ، فاحترف الأدب منذ عام ١٩٠٤ وجمع هرمن هيسه الى العلم المكتوب علما بالبلاد والناس اجتناه من رحلات كثيرة وصلت به احداها (عام ١٩١١) الى الهند التي اثرت ثقافتها على فكره ووجهته الى التامل والتعمق فى الروحانيات . وكان هرمن هيسه

معارضاً للنظام النازي الذي سيطر على المانيا بين ١٩٣٣ و ١٩٤٥ ولهذا هاجر الى سويسرا وعاش بها . وفي عام ١٩٤٦ حصل على جائزة نوبل وظل يحظى بالاجلال والتقدير حتى مات في مونتانيولا في عام ١٩٦٢ .

وكان أعمال هرمن هيسه كتلك الاحجار التي يضعونها على الطرق حاملة رقماً يدل على نهاية مرحلة وبداية اخرى الى ان يصل الانسان في الطريق الى منتهاه . كل عمل من اعماله يمهد للذي بعده ، ويرتفع بالمضامين الى ان تصل الى القمة في العمل النهائي العظيم : **« لعبة الكريات الزجاجية »** * . ويمكن القول بأن هرمن هيسه كان طوال حياته مشغولاً بالانسان يريد أن يسبر اغواره ، وان يستجلي غوامضه ، ويريد ان يعرف كيف ينمو وكيف يندمج المجتمع ، ويريد ان يرى تأثير الدنيا عليه ، وتأثيره على الدنيا ، فلما جمع في ذلك كله من المعرفة قدرا ليس بالقليل عكف على الانسان والثقافة يدرسهما معا ، ويحدد صنوف التفاعل بينهما وكيف تفسد فتسير الى الشر وكيف تصلح فتسير الى الخير . في عام ١٩٠٤ نشر هرمن هيسه رواية **« بيتر كامينتسند »** يصور فيها حياة شاب ، ويعتمد فيها على احداث حياته هو . واذا كان قد سلك في تشكيل الأحداث ورسم الشخصيات ما يمكن ان نسميه بسبيل الرومانتيكية المحدثة ، فان الهدف الاساسي لا يخفى علينا وهو محاولة الابصار بحياته هو وتحليلها . تدور الأحداث حول بيتر كامينتسند الذي ينشأ في قرية بسيطة بالجبل على الفطرة بعيداً عن المدينة ومؤثراتها ، فما يكبر حتى يترك موطنه ويهيم في الارض متنقلا من بيئة الى بيئة ومن ثقافة الى ثقافة ، يجمع الخبرة الى الخبرة ، وكأنه ظمآن الى شيء بعينه يبحث عنه في توق ، وهو ينزل باريس فيتعرف على الثقافة الرقيقة المصقولة ثم يمجها ، وينزل ايطاليا فيحس فيها بالجمال والصفاء . ولكنه لا يستطيع أن يقيم حياته على ما اجتنى من خبرات ، فهو يعود الى قريته ويفتش هناك حالة تمكنه من الحياة بين اهله على النحو الذي ألفوه وارتاحوا اليه .

في عام ١٩٠٦ اخرج هرمن هيسه روايته **« تحت العجلة »** التي يتابع فيها تطور انسان موهوب فنياً لا يفهمه ابوه ، ولا يجد اماً تحنو عليه ، ولا يجد في المدرسة ما يعينه على تطوير قدراته ، بل يجد المدرسين يثقلون عليه بالواجبات حتى الاعياء . ويجد الصبي واسمه هانس جيبنرات زميلا له ينكر على المدرسة جهودها ، ويشك في نصائح المدرسين ومناهجهم ، ويعالج الشعر ويسترسل في عالم الخيال والاحلام الى ما ترضى به نفسه ، هذا هو هرمن هايلنر . وتنعقد بين الاثنين أواصر الصداقة . وتظهر نتائج هذه العلاقة تدريجيا . فبعد ان كان هانس جيبنرات منضوياً تحت لواء السلطة ، باذلا الجهد فوق الطاقة ، اذا هو يتراخى ، فيتأخر في الدرس ، ويحزن هو لتأخره ، ويصاب بالصداع والهلوسة . اما صديقه **هايلنر** فيهرب من المدرسة ، ولا يعود اليها . واما هو فيتحول الى عنصر لم تعد للمدرسة رغبة فيه . وهو في البيت يحس بوحشة ، ولا يجد في العمل النشيط ما يغريه او يرضيه ، واذا كانت ظروف الحياة تضطره الى العمل في ورشة لاصلاح الالات ، واذا كانت المصادفات تقربه من الفتاة ايما وتهيء للحب بينهما ، فان السعادة تظل بعيدة المنال . لقد فقد الحنان صغيراً ، وتحمل الصعاب في المدرسة ، وبصّره صديقه بالفرق بين عالم حاضر مضطرب وعالم جميل تهفو اليه الاحلام ، فتحطمت نفسه بين العالمين ، فلا هو سعد بهذا ولا هو بلغ ذاك . وها هوذا يخرج ذات يوم للنزهة فلا يعود ،

* صدرت منذ بعض الوقت بالقاهرة ترجمة عربية لهذه الرواية الضخمة ، وقد قام بالترجمة كاتب هذا المقال نفسه ـ (المحرر) .

ويجدونه فى اليوم التالى غريقا . ولا ينبغى تضييع الجهد فى البحث فيما اذا كان قد اغرق نفسه ، او كان التيار هو الذى جرفه . لقد انتهى الشاب الى النهاية الاليمة التي تجمعت اسبابها .

ويستمر هرمن هيسه فى دراساته لنفسه وللنفس البشرية وان شئنا الدقة فى دراسته لنمط بعينه من الناس هو نمط الانسان الموهوب الذى يحتدم الصدام بينه وهو ينمو فى اتجاهه هو وبين ظروف الحياة القاسية التى تتطور فى اتجاهها هي . وتظهر له رواية « **جرترود** » فى عام ١٩١٠ التي يتمكن فيها الانسان الموهوب من السيطرة على نفسه ، فلا يندفع الى الهاوية التى اندفع اليها هانس جيبنرات ولا يلجأ الى الاستسلام كما فعل بيتر كامينتسند . الانسان الموهوب هنا هو العازف والمؤلف الموسيقي « كون » الذى يبرع فى الفن ويلتمس لنفسه فى المجتمع تفوقا يقابل تفوقه فى فنه . ولكنه يخطىء السبيل . انه يحاول ان يثبت لبنت جميلة انه شديد الجرأة ، عظيم القوة فيندفع على الجليد بالزحافة اندفاعا جنونيا فتنقلب الزحافة ويشرف هو على الهلاك . وهو ان لم يمت فقد اصيب بعاهة دائمة ، لقد شلت ساقه . وفقد بسطة الجسم ومهابة المنظر ، واصبح لا يرجو النبوغ الا فى فنه . وانتج الشيء الكثير من الاعمال الموسيقية الناجحة ، وكان المغني « هاينريش موت » يؤدى الاناشيد والالحان الغنائية الكبيرة بمهارة فائقة ، فاتصلت بينه وبين « كون » علاقة صداقة وعمل فى الوقت نفسه . كان « موت » شابا جم القوة شديد الجاذبية ، وكان « كون » بعد الحادثة انسانا ضعيف الحيلة شديد الحساسية . والتقى « كون » بجرترود واحبها ، وصارحها برغبته فى الزواج فردته برفق ، ربما تقربت اليها « هاينريش موت » حتى يثبت له وتزوجته . وحزن « كون » على نفسه حزنا شديدا ، واظلمت الدنيا فى وجهه ، وفكر فى الانتحار ليخرج من الدنيا وما فيها من مصائب لا قدرة له على تحملها . وعلم ان والده قد مرض مرض الموت فذهب اليه ، ولزمه حتى لفظ انفاسه الأخيرة . وكأنما كانت هذه الخبرة الاليمة جرعة الدواء المريرة التى تأتي بالشفاء ، فعاد الى فنه والى حياته . اما الزيجة التي انعقدت بين جرترود وهاينريش موت فلم تكن زيجة موفقة ، فقد افترق الزوجان وانتحر هاينريش بعد ذلك . ولكن كون لم يشأ ان تتغير علاقته بجرترود بعد هذه الاحداث ، وظل يوليها ما يوليه الصديق الكريم صديقه .

تشهد هذه الرواية وسابقتاها بما كان يعتمل فى نفس هرمن هيسه من حيرة لا تجد سبيلا الى الاطمئنان الحقيقي ، ولا نظننا نخطىء اذا ذهبنا الى انه ومعاصريه كانوا يبصرون بكارثة الحرب تقبل عليهم مندفعة لا يستطيعون لها ردا . فاما نشبت الحرب العالمية الاولى وقف منها موقف المناهض ، وظل يدعو الى السلام لا يخشى بطشا ولا يرهب تشنيعا : « **لا اومن الا بالانسانية ولا شيء غير الانسانيه** » . على ان الازمة العامة تركت بصماتها على داخل نفسه . « فاصبحت اخفق فى كل امر ... واصبحت وحيدا يائسا ، واصبح الناس يسيئون فهم كل اقوالي وافكاري ، ويفعلون ذلك بدافع العداوة ، واصبحت ارى هوة سحيقة كلها يأس تفصل بين الواقع وبين ما يلوح لي جديرا بالرغبة ، معقولا ، طيبا .. ورايتني مدفوعا الى الاقرار بان البحث عن اصل محنتي لا يصح أن يتجه الى ما هو خارج عني ، بل ينبغي ان يتجه الى داخلي ، وايقنت انه لا يحق لانسان ان يتهم الدنيا كلها بالجنون والغلظة وان محنتي تعني أن الكثير من الاضطراب يعتمل بداخلي ما دمت اجدني مصطدما مع الدنيا كلها وبحثت فى نفسي ، فوجدت فيها بالفعل اضطرابا عظيما » . ـ واتبع هرمن هيسه فى بحثه فى نفسه طريقة الهنود التاملية تارة ، ومنهج التحليل

النفسي الفرويدي تارة اخرى . وأفاد فنه الروائي من هذه الخبرة الاليمة عمقا جديدا يتمثل فى مزيد من الصوفية ومزيد من التحليل السيكولوجي. وخرجت رواية « **دميان** » (١٩١٩) تحمل هذا الطابع . وتكاد رواية « **دميان** » أن تكون قصة ذاتية يحكي فيها هرمن هيسه فصلا او فصولا من حياته هو ، واذا كانت الرواية تحمل اسم « **دميان** » فالشخصية الرئيسية الحقيقية فيها هي شخصية سانكلير الذى يتبين منذ نعومة اظفاره ان هناك عالمين يحيطان به ، عالم خير متكلف يحرص الوالدان والمعلمون على فرضه على الصغار فرضا ، وعالم شر واقعي يفرض نفسه على الصغار والكبار جميعا . وما يتبين هذا حتى تضطرب نفسه ، ويستبد به القلق ويقع فى حبائل صبي شرير يجره الى أعمال قبيحة من السرقة والكذب . لم يظهر دميان فى حياته . دميان تلميذ جديد يأتي الى المدرسة له خلق من نوع آخر ، فهو مستقل فى الفكر ، متزن فى الحكم . ويتمكن دميان من ابعاد سانكلير عن الصبي الشرير ، ويوضح له سبيل اصلاح ما فسد من نفسه ، ويعلمه ان يغوص فى أعماق نفسه وأن يلتمس الراحة فى ذاته والطمأنينة فى باطنه . ولكن سانكلير لا يجد القوة التي تمكنه من الاندفاع الى امام ، بل يجد صورا من حياته الساذجة فى الطفولة تشده اليها. ويظل سانكلير مضطرب النفس ، يرى فيه الآخرون كائنا حائرا ، ظاهره شيء وباطنه شيء آخر ، وهو يسلك فى حياته مسلكا مختلطا ، يواجه الناس بغلظة ، ويعاني فى وحدته من الخجل ، ويعالج سانكلير الرسم ، ويحاول أن يرسم وجه صبية احبها ، ولكن الملامح تتغير بين يديه وتقترب دائما من ملامح دميان . والحقيقة انه وقد فشل فى المدرسة ، انتقل الى مدرسة اخرى خارج المدينة ، ولم يعد يرى صديقه ، واصبح الحنين اليه يؤرقه . وسعى سانكلير ما استطاع الى ترتيب ما اضطرب من احوال نفسه ، ووجد اساسا صالحا لحياته يصور له أن اهم ما ينبغي عليه الاهتمام به هو التقدم الى اهداف يحس بان واجبه التقدم نحوها . واتم سانكلير المدرسة الثانوية والتحق بالجامعة ، فالتقى هناك بدميان وعرف والدته السيدة ايفا ، فوجد فيها صورة المرأة الرقيقة الحنونة المطيعة التي كان خياله يحوم حولها ، وتصور ان المحن النفسية والاضطرابات الفكرية اشياء تعرض اثناء الحياة وتمهد للتقدم والنهوض . ولكن آماله تنهار فجأة عندما تندلع نيران الحرب العالمية ، ويضطر هو وصديقه الى الاشتراك فيها ، ويسقط دميان فى الحرب ، ويظل سانكلير على قيد الحياة يرى فى ذات نفسه صورة الصديق الذى امان صديقه اخلص العون واقيمه .

وتبين رواية « **سيدهارتا** » التي ظهرت فى عام ١٩٢٢ ورواية « **نرتسيس وجولد موند** » التي ظهرت فى عام ١٩٣٠ الاتجاه الذى لفت نظرنا فى ادباء سابقين ، الاتجاه الى التاريخ والى البعيد على عادة الفنانين والمفكرين اذا ضاق بهم الحاضر بمكانه وزمانه . تدور احداث **سيدهارتا** حول عام ٥٠٠ قبل المسيح فى الصين ، والشخصية الرئيسية فيها هي الشخصية المتكررة عند هرمن هيسه ، شخصية الانسان الموهوب الباحث عن نفسه بينه وبين الناس أو الباحث عن نفسه بينه وبين الثقافة ، هنا يأخذ البرهمي سيدهارتا نفسه بالتأمل والصوفية ، عله أن يصيب من العلم ما يرتاح له صدره . ويشترك مع سيدهارتا فى سعيه صديقه جوفيندا ، ويذهب الاثنان الى بوذا يلتمسان ما لديه من علم ، فلا يجدان ما كانا يتوقان اليه . ويفترقان . اما سيدهارتا فيرتمي الى خضم الحياة فتعلمه الغانية **كامالا** الحب ويعلمه التاجر كاماسوامي التجارة . ولكن الخبرة التي اصابها زادته نفوراً من الحياة ، وحملته على أن يشد الخطى الى النهر ليرتمي بين مياهه ويتخلص من الحياة التي استغلقت عليه ولم يعد يطمئن الى شيء من امورها . ويرده الحوذي فاسيدوفا عما اعتزمه ، ويكشف له السر الذى ضل عنه : سر الحياة يرمز اليه النهر بتياره المستمر الذى لا ينقطع ، والذى لا ينساب على وتيرة واحدة بل يعلو ويهبط . الحياة تجمع بين

الظواهر المتعارضة ، وتضم الاضداد فى كل متسق، فما ينبغي أن ينظر الانسان الى الاسود دون ان يضم اليه الأبيض ، والقبيح دون أن يجمع اليه الجميل . هذه المعرفة التى تجلت لسيدهارتا فى هذه اللحظة الفاصلة كانت تعني بالنسبة اليه النضج والاكتمال .

اما رواية « **نرتسيس وجولد موند** » فهي تصور احداثا تجرى فى العصر الوسيط وتدور حول الموضوع الرئيسي نفسه : الانسان الحائر فى فهم الدنيا الباحث عن راحة الفكر وراحة الضمير السائر لذلك فى طريق الفن او الفلسفة . وتشهد هذه الرواية على مزيد من النضج الذى بدأ يتأكد منذ رواية « **جرترود** » فى عام ١٩١٠ ، بل تكاد ان تقول ان العمق الذى بلغه هرمن هيسه فى نهاية « **سيد هارتا** » والذى اوشك ان يكون عمقا مابعده عمق ، ازداد تأصلا هنا ، خاصة بعد ان نقل الكاتب مجال تاملاته الى موطنه ، والى عصر الانسجام الثقافي الاوروبي . « نرتسيس » شاب جميل وسيم ذكي نشيط يتعلم فى دير ماريابرون ويبذل فى ذلك الجهد كل الجهد ويصل الى نتائج باهرة يفرح بها رئيس الدير . ويدخل الدير شاب آخر هو جولد موند من اسرة وجيهة فقد امه وكان لفقده اياها اثر كبير على شخصيته ومجرى حياته . ويحدث تقارب بين الشابين ، الشاب الذى يرجو ان يصبح راهبا ويعد نفسه لذلك ، والشاب الذى اتى من الدنيا وما تزال رائحة الدنيا تفوح منه ويتبين نرتسيس ان صاحبه قد فقد بموت امه نصف شخصيته ولكنه بشخصيته الحاضرة التي تميل الى الخيال والاحلام والفن يستطيع ان يصل الى الكثير اذا ما تعرف امكاناته وقدراته وعاش لها وبها . ولم يكن هذا الاختلاف الجوهرى بين نرتسيس وجولد موند ليباعد بينهما ، فهذا هو نرتسيس يفهم ان كلا منهما يكمل صاحبه ، هذا بالفكر وذلك بالخيال . ويتذكر جولد موند امه التي كانت راقصة وصورت لها خيالاتها ذات يوم ان تترك زوجها وابنها وان تنطلق الى حيث تظن ان الحياة تحلو لها ، واذا كان هو — كما علمه نرتسيس — مثلها فالهرب من الدير مكتوب عليه لا محالة . وهو يهرب من الدير وراء غجرية سمراء البشرة ، ويضطرب فى احداث الدنيا ، ويهيم على وجهه فتارة يجد البهجة وتارة اخرى يعاني الألم ، وهو يظن انه يحب فتاة ويسعى لنيلها فلا ينالها ، ويخالط بعض الاشرار وينتهي امره الى قتل الشرير فيكتور دفاعا عن نفسه . انه لا يجد طريقه وسط هذه الأحداث والمحن . ويرى ذات يوم تمثالا للعذراء فى الكنيسة فيملك عليه نفسه ، ويذهب الى المثال الذى صنعه ليتعلم على يديه الفن . ويبرع جولد موند فى النحت ويصنع تمثالا ليوحنا يجعل ملامحه على هيئة ملامح نرتسيس ، ويحظى التمثال بتقدير كبير فيقرر استاذه الفنان **نيكلاوس** أن يمنحه شهادة الاستاذية فى الفن وان يزوجه ابنته . ولكنه يرفض ويعود الى حياة الترحال ، فماذا يرى فى الدنيا ! لقد انتشر الطاعون فى البلاد واخذ الضحايا يتساقطون الواحد بعد الاخر ، وهذه هي الحبيبة تموت ، وهذا هو الاستاذ يموت . ويقبع فى صومعة يرسم فيها صورا من حياته وما اكثرها وما أشد اختلافها وتنوعها . وتدفع به المقادير الى انجنس عشيقة الوالي ، فيهيم بها ، ويظن انه وجد فيها ضالته ، وانه انما ظل طوال حياته هائما على وجهه بحثا عنها . ولا تدوم سعادته معها طويلا ، فالوالي يكتشف امره ويحكم باعدامه . ويتقدم الى المحكوم عليه ، ساعة تنفيذ الحكم ، كاهن ليسمع اعترافه قبل ان ينتقل الى العالم الآخر . وكم يدهش جولد موند عندما يجد ان هذا الكاهن هو نرتسيس قد تدخل لدى اصحاب السلطان وانقذه من موت محقق . ويأخذ نرتسيس صاحبه الفنان جولد موند الى الدير الذى اصبح رئيسا له . ويشتغل جولد موند هناك بالفن فيصنع الصور البديعة يضمنها خبرات حياته . وتتقدم به السن ، ويشتد به الوهن ثم يموت . انه يموت راضيا لأنه سمع من صديقه نرتسيس كلمات الحب الخالص والصداقة الصافية ، ووجد فى هذه

الكلمات تعبيراً عن رابطة بين الانسان والانسان لا تفوقها رابطة اخرى ، ويموت جولدموند راضياً لانه سمع صوت امه تناديه من العالم الآخر ان يأوى اليها وهي التي رافقت احداث حياته وملأت امامه الاشياء والاشخاص حبا ورغبة وفنا ، وتجلت له تارة في تمثال العذراء وتارة في هيئة الغانية ، ثم بلغت منتهى الكمال عندما تجلت له على هيئة الموت الذى يطبع الحياة بخاتم النضج الأوفى الذى لا يعقبه آخر .

وليس هناك شك في أن اعظم اعمال هرمن هيسه الروائية هي رواية **«لعبة الكريات الزجاجية»** التي تعتبر من اعظم ما ظهر في فن الرواية في تاريخ الانسانية . ولقد قدمت لهذه الرواية منذ اعوام خلت بكلمات جاء فيها :

« ليست رواية **«لعبة الكريات الزجاجية»** من المؤلفات السهلة التي يقرأها الانسان على عجل ، فيجد فيها التسلية او الترفيه . انها رواية عميقة ، كثيرة الأبعاد ، تريد من القارىء أن يفرغ نفسه لها ، وأن يتناولها بالتفكير الدقيق ، وان يجشم نفسه مشقة تتبع عناصرها الى اصولها العلمية او الفلسفية او الفنية . ولقد صدق المؤلف عندما سماها « محاولة » ، فهي شيء بين الرواية والكتاب . هي رواية بما التمسه كاتبها فيها من خيال وما ادخله في تركيبها من عرض لمناظر ، ولتصوير لشخصيات ، وسرد لأحداث ، واهتمام بانفعالات واحاسيس . وهي كتاب في الفلسفة ، وفي تاريخ الثقافة ، وفي التاريخ ، وفي الحكمة ، تناول فيه الكاتب ثقافة العصر الحاضر بالنقد الدقيق ، والتقييم ، وخرج من نقده وتقييمه بآراء جديرة بان يأخذها الانسان مأخذ الجد ، وان يتأملها ويتدبرها ويفيد منها .

ورواية « **لعبة الكريات الزجاجية** » اعظم مؤلفات **هرمن هيسه** واقواها ، وهي في تقديري **اعظم مؤلفات** زمانها . وقد عكف هيسه على كتابتها بين عام ١٩٣١ وعام ١٩٤٢ بدأها قبل كارثة استيلاء **هتلر** على الحكم في المانيا بعامين ، واتمها قبل ان تبلغ كارثة الحرب الهتلرية ، الحرب العالمية الثانية ، نهايتها بثلاث سنوات ، فكانت صيحة العقل في عصر ضاع منه العقل ... » .

ولعبة الكريات الزجاجية هي « لعبة افكار » هيكلها « الموسيقى » واساسها « التأمل » – على حد تعبير هرمن هيسه ذاته . وهي من ناحية الشكل وليدة ملاحظات متعددة لاحظها الشاعر المفكر الأديب . من بينها لعبة الصبية التي تسمى بالعداد والتي تتكون من اطار من الخشب به اسلاك مشدودة وعليها كريات بسيطة مرتبة . **صحيح انها لعبة ولكنها لعبة ذات مضمون علمي .. لعبة بالحساب ... بالاعداد . والعلوم الرياضية تحتل في ترتيب العلوم المكان الثاني بعد الفلك ، وكذلك الاعداد تعتبر مادة مشتركة بين الرياضيات والتصوف** . – وجمع هيسه الى هذه الملاحظة ملاحظة اخرى تجمع بين الكرة الصغيرة والفقاعة . فالفقاعة كرية لا تكتمل الا لتتحطم ، وقد استعملها هرمن هيسه في قصائد له معبراً بها عن الوجود الانساني ، ولعله كان يود ان يجعل لعبته بمجموعة من هذه الفقاقيع ، بدلاً من الكريات الخشبية المصمتة التي تتكون منها اصلاً . ولهذا اختار شيئاً وسطاً ، فجعل اللعبة تتكون من كريات زجاجية ، ومن حكماء العصور القديمة من كانوا ينظرون في كرة من البلور فيرون فيها صوراً للمستقبل والماضي . والزجاج مادة هشة صلبة في الوقت نفسه ، يمكن أن تكون شفافة ويمكن ان تكون معتمة ، يمكن ان تكون بلا لون ويمكن ان تتخذ كل لون . ولسنا نعرف شكل لعبة الكريات الزجاجية بالضبط ، فهرمن هيسه

لا يصفها ، بل يلمح اليها تلميحا ، ويفضل ان يتحدث عنها باسلوب فوق واقعي . فليس المهم فيها شكلها ولا طريقة معالجتها ، ولكن المهم فيها انها تعبر تعبيرا متكاملا متسجما عن الثقافة ، وعن مضامين الفكر جميعا ، او هي على الاصح قادرة على التعبير ، وعلى المشتغلين بها ان يزيدوها اتساعا وشمولا بجهودهم المستمرة . **ويكاد هرمن هيسه ان يكون في لعبته المبتكرة معبرا عن فلسفة شيللر الجمالية التي ترد نشاط الانسان كله الى صورة واحدة هي اللعب ، وترى ان الانسان لا يعبر عن نفسه اكمل تعبير الا عندما يلعب** . واذا كانت هذه هي اللعبة فاين مكانها ؟ واين زمانها ؟ مكانها اقليم منعزل عن الدنيا اسمه كاستاليا . وكاستاليا كلمة لها معناها عند اليونان ، فهي النبع المقدس في البرناس عند دلفي ، هي النبع الذي يرمز الى الشعر . وكاستاليا لها معناها في الفكر الالماني الحديث : فقد جعل منها اديب المانيا الاكبر جوته علما على الاقليم التربوي الذي ينال فيه الشاب السعيد التربية المثالية . اما هرمن هيسه فهو يعطي اقليمه كاستاليا صورة متمايزة . هذا الاقليم يضم مدارس الصفوة ويضم قرية اللاعبين ويضم معاهد مختلفة الى جانب دار المخطوطات او الارشيف . ويرعى اقليم كاستاليا الثقافة ، وينشيء الطبقة التي ترعى الثقافة الانسانية ، وهي طبقة «لاعبي الكريات الزجاجية» . واهل الاقليم كلهم من الذكور ، يعيشون كالرهبان ، عيشة متقشفة زاهدة ، لا يريدون شيئا من عرض الدنيا ، وينكرون ذواتهم كل الانكار ، وينضوون للنظام الهرمي كل الانضواء . وهذا النظام الهرمي القائم بالاقليم له درجات ، وله ديوان او دواوين وله هيئة عليا ، وله ادارة تملك السلطة . ثم هناك لجنة مشتركة من اهل الاقليم التربوي ومن الحكومة في الخارج ، لان الحكومة او الدولة هي التي تنفق على هذا الاقليم ، مؤمنة بضرورة بقائه ، مفيدة من المدرسين الذين يبعثهم الاقليم الى مدارس الدولة في الخارج للتعليم . ويلفت النظر في هذا النظام ــ وهو نظام لا شان له بالسياسة او الدين ــ انه جماعي لا يسمح بالفردية ، وانه منعزل لا يسمح بالتفاعل المباشر مع الحياة ، وانه يشتغل بالفكر وبالفكر فقط . ـ واذا اردنا ان نضع كاستاليا في مكان ما من العالم ، فلابد ان يكون هذا المكان اوروبا دون ما تحديد لبلد بذاته . اما زمان الرواية فهو عصر ما بعد القرن العشرين ، قد يكون القرن الثاني والعشرين او الثالث والعشرين او الخامس والعشرين ، انه عصر ياتي على اية حال بعد عصر صحافة التسلية وعصر الحروب ، ويقصد هيسه بصحافة التسلية ذلك اللون السطحي من الثقافة الذي يمثله انتاج كثير يجذب القاريء بما يصطنعه من طرافة تصل الى التفاهة والاسفاف في احيان كثيرة ثم لا يقدم اليه من الثقافة الحقيقية الا شريحة مشوهة ، وعصر الحروب هو عصر قامت فيه حربان عالميتان نجم عنهما فساد كثير وخراب كثير . يضع هيسه في هذا المكان البعيد والزمان البعيد شخصية من النمط المتكرر لديه ، يوزف كنشت .. ويتتبع مراحل نموه مرحلة بعد مرحلة مؤكدا على نموه الفكري ، مركزا الاضواء على اكتمال مفاهيمه وتصوراته في امور الثقافة خاصة . فالرواية اذن من نوع روايات النمو ، هذا النوع المحبب الى نفس هرمن هيسه ، والذي يقوم على وصف نمو انسان من الصغر الى النضج . والرواية من النوع الفلسفي اولا وقبل كل شيء آخر . ويتخذ هرمن هيسه اسلوبا فنيا مصدره الهند ، هو اسلوب تنويع الشخصية الواحدة وعرضها على اشكال متعددة ، استنادا الى عقيدة التناسخ الهندية . فما تنتهي الرواية حتى يبدا الكاتب في روايات اخرى قصيرة يزعم انها من مخلفات يوزف كنشت ، تدور حول الشخصية المتنامية في بيئات متنوعة وازمان متباينة .

ولعل هرمن هيسه يقصد بهذا الاسلوب الى التاكيد على دوام الثقافة واتصال انماطها بعضها بالبعض الآخر . وينتهج هرمن هيسه مناهج كثيرة في معالجة موضوعه ، وهو موضوع بسيط في حد ذاته ، فهو تارة يستعمل المنهج التاريخي دون الاخذ بمفاهيم وفلسفات مسبقة ،

وهو تارة يستعمل المنهج الصوفي دون ان يربط نفسه بصوفية ديانة بعينها . انه يصور بدقة ويقدم الوثائق ويحلل ويجمع ويؤاخي بين نواحي الثقافه كلها حتى يصل ببطله الى نعمة التمتع بالصفاء . يدخل يوزف كنشت الاقليم الكاستالي وكانما اختارته المقادير خلفا لاستاذه الموسيقى الكبير ، وهو ينمو في الاقليم ، وكلما ازداد نموا ، ازداد استاذ الموسيقى ضعفا ، ويوزف كنشت موهوب في الموسيقى موهبة رائعة ، والموسيقى تحتل في الثقافة الكاستالية اعظم مكان ، فهي التي تقوم على التامل الباطني وتعبر عن الصفاء . ويوزف كنشت موهوب في نواحي الفكر الاخرى ، وهو يتعلم في مدراس الاقليم ويتعلم كذلك في الدير البندكتيني على يد الاب ياكوبوس وهو صورة رسمها هرمن هيسه نقلا عن العلامة المؤرخ العظيم ياكوب بوركهات . وما يكمل ليوزف كنشت هذا العلم كله حتى يموت الاستاذ تدماس فون دِر ترافة ، استاذ لعبة الكريات الزجاجية ، وقد رسم هيسه شخصيته جامعة لملامح شخصية توماس منْ . ويقع الاختيار على يوزف كنشت ليكون خلفا للاستاذ الراحل ، وليتربع على عرش الاقليم الثقافي . ويتبين يوزف كنشت نقطة الضعف في الكيان الكاستالي ، انه يصل بالثقافة الى أسمى مراتب النمو ، ولكنه بعيد عن الواقع ، بعيد عن دنيا الناس . وهو يلتقي بيلينيو دِزِنيوري ممثل الدنيا الواقعية ، فيتاكد من شكوكه ويسمع من بلينيو ان ابنه لا يجد التربية المناسبة له ، بينما الاقليم الكاستالي قائم يتخذ مظهر الازدهار . فماذا لو ظهر جيل كله من امثال ابن بلينيو ؟ من المسؤول عن تدهور هذا الجيل ؟ اين العلاقة بين الثقافة الهائمة في الاعالي وطلاب الثقافة الغارقين في الحضيض ؟ ويقرر يوزف كنشت ان يخرج من الاقليم الكاستالي وان ينزل الى الدنيا ليعلم ابن بلينيو . ولكنه يموت ولما يمض على خروجه الا القليل من الوقت . وتكتنف موت يوزف كنشت الوان من الغموض كثيرة ، فهو لم يتمكن من اداء المهمة التي آمن بها وخرج من اجلها ، ولكن الميتة لم تكن نتيجة لفشله ، بل لقد جاءت في وقت كان النجاح يشرق على بوادرها . ويبدو ان هرمن هيسه لم يشأ ان يطيل الرواية الى ان ينفذ يوزف كنشت مخططه ، واكتفى بوصول مفاهيم كنشت الجديدة الى صورة قابلة للتنفيذ ، وسحب الاستاذ العظيم الى مكانه الممتاز في جوهر الطبيعة بين النور المشرق والخضرة النضرة .

ان هرمن هيسه يرد في هذه الرواية مفاهيم الثقافة ومفاهيم الفن والعلم والصناعة وآمال الناس في الحياة السعيدة والعيشة الرغدة الى اصولها ، وهو يتقدم خطوات الى الامام يمتاز بها على معاصريه ، وعلى راسهم توماس منْ ، وعلى اعماله المبكرة ، ويهزم الفكرة القائلة بتدهور حتمي للثقافة . انه يذهب الى ضرورة اعادة النظر الى الثقافة ككل ، والى ضرورة رد الصفاء اليها ، والى انماء الثقافة في حد ذاتها ، والى انماء الثقافة بافرعها المختلفة خدمة للناس ، فمنهم نعيش وعليهم نقوم ومن اجلهم تزدهر .

كتب يوزف كنشت خطابا ارسله الى ادارة كاستاليا ينبئها فيه باعتزامه الخروج الى الدنيا ويذكر فيه الاسباب التي دعته الى اتخاذ قراره ، يقول :

« ان المؤسسة الكاستالية ـ طائفتنا ومعهدنا العلمي التربوي بما فيه من لعبة الكريات الزجاجية وكل ما سواها ـ تلوح للاخوة افراد الطائفة شيئا بديهيا مفهوما بذاته ، كما يلوح للناس جميعا الهواء الذي يتنفسونه والارض التي يقفون عليها . فلا يكاد احد يفكر مرة في ان الهواء والارض قد يتبددان او يفكر في احتمال ان ينعدم الهواء وان تختفي الارض من تحت ارجلنا . لقد كان من حظنا ان نعيش ناعمين في عالم صغير نظيف مرح ، والغالبية العظمى منا تعيش ـ وان بدا هذا عجيبا ـ في خرافة تصور لها ان

عالمنا هذا كان دائما موجودا واننا دفعنا بالميلاد الى داخله . وانا أيضاً عشت سنوات شبابي في هذا الخيال اللذيذ ، بينما كانت الحقيقةالواقعة معروفة لي تماما ؛ اعني انني كنت اعرف انني لم اولد في كاستاليا ، بل ان بعض الادارات اوسلتني اليها حيث نلت حظي من التربية ، وان كاستاليا والطائفة والهيئةالتربوية والمدارس ودور المحفوظات ولعبة الكريات الزجاجية لم تكن عملا من اعمال الطبيعة ، بل هي كائنات خلقتها ارادة الانسان ، وانها ـ شان كل ما يصنعه الانسان ـ زائلة . كل هذا كنت اعرفه ، ولكنه لم يكن يتخذ في مفهومي صفة الواقعية ، فلم اكن اطيل التفكير فيه ، بل امر عليه مرورا عابرا ، وانا اعرف ان ثلاثة اربابنا او اكثر سيعيشون في هذاالوهم العجيب اللذيذ وسيموتون فيه . (...)

لتعرض مؤسسة مثل اقليمنا كاستاليا ـ الذي هو دولة صغيرة للفكر ـ لأخطار داخلية واخطار خارجية . اما الاخطار الداخلية ، أوعلى الأقل بعضها ، فمعروفة لنا ، ونحن نتبينها ونكافحها . ونحن لا زلنا نرد بعض تلاميذ مدارس الصفوة لاننا نكتشف فيهم صفات ودوافع لا سبيل الى اقتلاعها تجعلهم غير صالحين لجماعتنا ، خطيرين عليها . ونحن نعتقد ان اغلب هؤلاء التلاميذ ليسوا بشرا قليلي الاهمية ، بل نعتقد فقط انهم غير لائقين للحياة الكاستالية وحدها ، وانهم بعدعودتهم الى الدنيا يجدون فيها ظروف حياة اكثر ملاءمة لهم ، وانهم يصبحون هناك رجالا مجدين . وقد اثبتت خبرتنا في هذا المجال فعاليتها ، حتى ليمكننا ان نقول من جماعتنا عموما انها متمسكة بمكانتها وبادبها ، وانها تقوم بمهمتها فتمثل طبقة سامية وطبقة نبيلة ارستقراطية من اهل الفكر وتنشيء اجيالا جديدة لها . ومن المحتمل الا يكون فيمن يعيشون بيننا من ذوي الدناءة ومحدثي الشغب الا النسبة الطبيعية المقبولة . اما الامر الذي لا يتجرد من العيب الا قليلا ، فهو زهو الطائفة وتكبر الطبقة . انه التكبر الذي تندفع اليه ـ الدفاع الغواية ـ كل طبقة نبيلة ارستقراطية ، كل طبقة لها امتيازات ، والذي تلام عليه كل طبقة ارستقراطية لوما لا ينقطع ، تارة بحق وتارة بغير حق . وتاريخ المجتمعات يبين ان هناك اتجاها يظهر في كل مجتمع راميا الى تكوين طبقة ارستقراطية تكون قمة المجتمع وتاجه . ويبدو ان تكوين الارستقراطية من اى نوع كانت او التمكين لحكم الممتازين ـ سواء اعترفنا بذلك او لم نعترف ـ هو الهدف الذى تسعى اليه كل المحاولات الرامية الى انشاء مجتمع من المجتمعات ، وهو مثلها الأعلى . ومن الممكن ان نتبين في المجتمعات على الدوام كيف ان السلطة ، سواء كانت ملكية او غير ملكية ، تظهر استعدادها لتشجيع الطبقة الارستقراطية الناشئة ، فتمنحها الحماية ، وتغدق عليها الامتيازات ، سواء كانت هذه الارستقراطية سياسية او غير سياسية ، قائمة على الحسب والنسب أو على الاختيار والتربية والتعليم . والأرستقراطيه التي تنعم بالتميز والتفضيل تقوى دائما تحت هذه الشمس ، وهي عندما تقف تحت هذه الشمس وهذه الامتيازات تدخل في مرحلة من مراحل تطورها هي مرحلة الغواية التي تؤدى الى الفساد . ونحن اذا اعتبرنا طائفتنا ارستقراطية ، وحاولنا ان نفحص انفسنا على هذا الأساس ، لنتبين الى اى حد يبرر سلوكنا نحو الشعب ككل ونحو العالم ككل مكانتنا الخاصة ، والى اى حد قد تملكنا ما يميز الارستقراطية من زهو وتعال وفخار وتظاهر بالعلم الواسع والمكابرة والجحود ، لاكتشفنا اشياء تقض مضاجعنا . من الممكن ان يكون الكاستالي الحالي صاحب طاعة لقوانين الطائفة ونشاط وكد واشتغال رفيع بامور الفكر ، ولكن الا يفتقر الى بصيرة بمكانه في مجموع الشعب والعالم وتاريخ العالم ؟ هل له معرفة باساس وجوده ، هل يعرف انه كورقة او زهرة او فرع او جذر في كيان عضوي حي يتصل به ؟ هل يعرف شيئا عن التضحيات

التي يقدمها الشعب من أجله اذ يوفر له الغذا والكساء ويمكنه من التعليم ومن القيام بالدراسات المختلفة ؟ (...) والخلاصة انهذه الثقافة الكاستالية ، هذه الثقافة السامية النبيلة التي اقف منها موقف الاعتراف بالجميل ، لا تتخذ في ايدي غالبية اصحابها وممثليها صفة العضو والأداة الموجهين على نحو فعال الى اهداف تخدم عن قصد اشياء رفيعة او وضيعة. ان هذه الثقافة تميل في نظرهم الى المتعة الذاتية والصفاء الذاتي والى ابتداع واستخراج أشياء فكرية لا تخص الا الفكر وحده . وانا أعلم ان هناك عددا كبيرا من الكاستاليين المتصفين ذوى القيمة الرفيعة الذين لا يقصدون غير الخدمة ، واعنى بهم المعلمين الذين تلقوا تعليمهم عندنا ، وخاصة اولئك الذين يقومون هناك في البلاد بعيدا عن جو الاقليم اللذيذ وما فيه من الوان التدليل الفكرى ، بمهمة في مدارس العالم الخارجي لها قيمة لا سبيل الى تقديرها حق قدرها . هؤلاء المعلمون الشجعان الذين يقومون بالعمل خارج اقليم كاستاليا هم في الحقيقة وواقع الامر الوحيدون بيننا الذين يحققون هدف كاستاليا بالفعل ، ويقدمون بعملهم للبلاد والشعب خيرا كثيرا نرد به بعض ما نناله. (...) اما الأخطار التي تتهددنا من الخارج فهي ان يأتي يوم تعتبر البلاد فيه كاستاليا وثقافتنا ترفا لا سبيل الى الاستمرار في الكلف به ، والحرص عليه ، بل وتحول نظرتها الينا نحن من نظرة طيبة فيها الفخار بنا ، الى نظرة تمثلنا متطفلين ومؤذين وكذابين واعداء . (...) ان نظامنا وطائفتنا قد يجاوز كلاهما ذروة الازدهار والسعادة التي يسمح سير احداث العالم الغامض بها احيانا لما هو مرغوب وجميل . ونحن الآن في تدهور (...) اننا فيما اعتقد قد وصلنا تاريخيا الى مرحلة التهدم ، وسيأتي هذا التهدم بلا شك (...) فهناك اوقات عصيبة تقترب ، والناس يحسون في كل مكان بوادرها (...) هناك تهديد لا للسلام فحسب ، بل وللحياة والحرية (...) اخذه الموجة الآن في الطريق ، وستطيح بنا يوما ما (...) ولكنني لا استطيع أن اصم اذني عن سؤال . ماذا ينبغي علينا ، وماذا ينبغي علي فعله لمقاومة هذا الخطر ؟ (...) كلما علت ثقافة الانسان ، وكلما عظمت الامتيازات التي يتمتع بها ، كلما كانت التضحيات التي ينبغي عليه تقديمها في الأزمات كبيرة . (...) والجبان من يهرب من الجهود والتضحيات والاخطار التي يتعرض لها شعبه . والجبان الخائن ايضا هو من يخون مبادىء الحياة الفكرية من أجل مصالح مادية ، من يكون على استعداد مثلا لان يترك لاصحاب السلطان ان يقرروا حاصل ضرب اثنين في اثنين . ان التضحية بحب الحقيقة ، وبالأمانة الفكرية وبالاخلاص لقوانين ومناهج الفكر من اجل مصلحة اخرى مهما كانت ، حتى ولو كانت هي مصلحة الوطن نفسه ، خيانة . (...) ولا ينبغي اذن ان يصبح الكاستالي رجل سياسة ، وانما ينبغي في حالة الضرورة ان يضحي بنفسه ، دون ان يضحي قط باخلاصه للفكر . (...) ان تحتاج الى احد قدر حاجتنا الى المدرسين ، الى الرجال الذين يعلمون الشباب القدرة على القياس والحكم ، ويكونون قدوة لهم في احترام الحقيقة وطاعة الفكر وخدمة الكلمة . ولا ينطبق هذا على مدارس الصفوة عندنا ، تلك المدارس التي سينتهي وجودها يوماً ما الى نهاية ، وانما ينطبق بالدرجة الاولى على مدارس العالم الخارجي حيث يتربى ويتعلم المواطنون والفلاحون وارباب الحرف والجنود والساسة ما كان هناك اولاد ، وما كان الاولاد صالحين للتربية . هناك في هذه المدارس اساس الحياة الفكرية في البلاد (...) .

★★★

كانت أحداث عصر النازية بمراحلها المختلفةالمتالية : مرحلة يأس وضياع بعد الحرب العالمية الاولى التى مهدت لها ـ ومرحلة سيطرة الشر والعنف باسم القوة والكرامة ـ ومرحلة الحرب العالمية الثانية التى تسببت فى المانيا وخارج المانيافى خسائر فادحة ـ ومرحلة ما بعد الحرب العالمية الثانية بما فيها من محاولة لتصفيةآثار الماضي ومحاولة اقامة حاضر اكثر امنا . فى هذا الاطار تتخذ رواية « **لعبة الكريات الزجاجية** » مكاناً بالغ الاهمية ، اذا نحن استخرجنا عنصرا واحدا من عناصر هذه الرواية وهو عنصر مناهضة الطغيان النازى بالذات ، والطغيان الاعمى بصفة عامة ، وجمعنا مثلا رواية« **الطاغية والمحكمة** » لفرنر برجنجرين و « **فى السماء كما فى الارض** » له ايضا .

وفرنر برجنجرين ابن طبيب من ريجا على بحر البلطيق . ولد فى عام ١٨٩٢ ودرس القانون والتاريخ والآداب فى جامعات ماربورج وميونيخ وبرلين حتى عام ١٩١٤ . وزج به فى الحرب واشترك فى معارك متعددة ضد الجيش الاحمر فى منطقة البلطيق . فلما انتهت الحرب اشتغل بالصحافة ، واحب الرحلات وبخاصة الرحلات التي تحمله الى الجنوب الدافىء . وظهرت له قصص قصيرة وطويلة نجحت ، فتحول الصحفي الى اديب يحترف الادب ولاشيء غيره . وتوفي فرنر برجنجرين فى عام ١٩٦٤ . وتتميز الاعمال الروائية لبرجنجرين بانها تجمع بين مصدرين اساسيين : الطبيعة والتاريخ .. الطبيعة التي تمثل الخليقة المنسجمة العظيمة .. والتاريخ الذى تكمن فى طياته الاحداث العظيمة المليئة بالمعنى والسلوى . ويؤمن برجنجرين بالله وبحكمته الكبرى التي يبثها فى قلوب من يعتمدون عليه ويتكلون فى عونه . ويؤمن برجنجرين بان العالم الجميل الخيّر السليم هو العالم الذى يتعانق فيه الدين والفن . ولهذا كانت روايات برجنجرين وقصصه هادئة ، حلوة ، تفرح بالخير عندما يأتى ، وتلتمس القوة الروحية لتحمل الصعاب عندما تنزل ، فهي تتحرك بين البهجة والصفاء والسلوان . **ان التدهور . الذى اعتور الدنيا انما يرجع فى نظر برجنجرين الى انصراف الناس عن الدين ، ويكاد ان ينصح قارئه بان يلتمس فى العودة الى حظيرة الدين شفاء لما فى صدره . وكان برجنجرين يرى للأديب فى المجتمع وظيفة الوقوف بجانب المنكوبين الذين يتعرضون للطغيان فيقوى عزائمهم .**

تدور احداث رواية « **الطاغية والمحكمة** » التي اخرجها فى عام ١٩٣٥ فى مدينة كاسانو الايطالية فى عصر النهضة . الطاغية يصدر اوامره بالبحث عن القاتل فى جريمة غامضة راح ضحيتها الراهب فرا اجوستينو الذى كان مكلفا بمهمة دبلوماسية . ويجد المسئولون فى البحث ولكنهم يقعون فى مأزق دونه كل مأزق : ان الادلة كلها تشير الى ان الطاغية هو القاتل . وليس من بين القائمين على العدل والأمن فى المدينة من يجد فى نفسه الجرأة على مواجهة الطاغية بهذه النتيجة . ولهذا فهم يسلكون سبلا معوجة . رئيس الشرطة ميسر نيبولي يبحث عن انسان بريء يمكنه ان يلبسه التهمة وان يقدمه الى الطاغية بادلة تثبت انه هو القاتل . وهذه هي مونا فيتوريا ، عشيقة رئيس الشرطة ، تقدم الى عشيقها العون فى هذه المهمة ، انها تزيف ورقة بخط زوجها المحتضر يعترف فيها بانه هو الجاني . اما ديوميده ابن المتوفى من زوجة اخرى فيفزع للفعلة الدنيئة التي ترتكبها الزوجة الدنيئة فى حق زوجها المتوفى ، ويقرر ان يفعل شيئا ينقذ به شرف ابيه ، ويحفظ لنفسه الارث الذى سيضيع عليه بالمصادرة متى ثبتت التهمة . ويلجأ الابن الى غانية ينقدها مالا لتشهد كذبا على ان اباه كان لديها فى الليلة التي حدثت فيها الجريمة . ثم هذا هو الصباغ

سيبيروته يتقدم للاعتراف بانه الجاني حتى ينقذ المدينة واهلها من هذه المحنة التي يعتقد انها ستضر بالكثيرين ، ويؤمن بانه بذلك يفعل خيرا يثاب عليه . وهنا يدعو الطاغية المحكمة الى الانعقاد . وليست القضية المعروضة على المحكمة هي قضية قاتل الراهب ، فالطاغية يعلن انه هو الذي قتله عقابا له على الخيانة وافشاء الاسرار .. ان القضية هي قضية الشجاعة في الحق . ويتحدث الطاغية عن النفس الانسانية وكيف وجدها ضعيفة ما تكاد الغواية تمثل امامها حتى تنحدر الى الاثم . ويقول انه في الحقيقة لم يكن ينوى القيام بهذا البحث الشامل الذى تعددت شخصياته ، انه كان ينوى في البداية اختيار ولاء رئيس الشرطة . واذا كانت النتيجة في ناحية منها قاتمة ، فهي في الناحية الاخرى ناصعة :لقد ظهر بين الناس رجل قرر ان يضحي بنفسه من اجل راحة الجميع . ولقد دفع هذا العمل العظيم الطاغية الى ان يغير مفاهيمه وان يعود الى الله ويتيح للناس الحياة التي ارادها لهم .

واضح ان برجنجرين يعرض في اسلوب روائي شيق مفهوم « حب الآخرين » الذى تقوم عليه المسيحية عرضا يقصد الى اصلاح قلوب الناس ، وهو يصل به الى ابعد غاية عندما يجعل الصباغ سيبيرونه يطلب الموت حبا في الآخرين . وبرجنجرين ينبه الى حكم الطغيان النازى وكانه يطالب الطاغية بان ينظر في قلبه وان يعترف بجرمه وان يقف بنفسه امام المحكمة قبل ان يفسد ضمائر الناس ويضطرهم الى اعمال ما كانوا يأتونها لولا القهر والخوف . والرواية فيها حديث مواساة رقيق لا شك انه لا يصل الى قلوب الناس جميعا في المجتمعات التي استبدت بها المادة ، ولكنه محفوظ في سطور الرواية يطلبه من يحتاج اليه وقت ان يحتاج اليه .

اما رواية « في السماء كما في الأرض » (١٩٤٠) فتدور احداثها في القرن السادس عشر في اقليم براندبورج بالمانيا ، يتخذ الامير يواخيم الاول امير براندبورج المنجم كاريون مستشارا له يسأله النصح فيما يعرض له من امور ، فيقرأ له طوالع النجوم ويرد عليه بما يجده فيها . ويتنبأ المنجم ذات يوم بان مدينة برلين ومدينة كولن ستتعرضان في يوم معين من عام ١٥٢٤ لفيضان خطير يفتك بالحرث والنسل . ويقرر الأمير ان يخفي هذا الخبر عن الناس حتى لا يأخذهم اليأس فيصدر منهم مالا تحمد عقباه . ويتخذ الأمير مجموعة من القرارات من بينها حظر مغادرة البلاد وحظر بناء السفن والمركبات المائية اعتقادا منه انه بذلك يشيع الاطمئنان بين الاهالي ، ولكن هذه القرارات تثير مخاوفهم وتدفعهم الى التساؤل عن سببها . ويتسلل الخوف الى نفوس المحيطين بالأمير الذين يعرفون الأمر ، ويشتد خوفهم كلما اقترب اليوم الموعود . فهذا واحد من البلاد يحاول الهروب مع خطيبته الى خارج البلاد ، فيعاقب بالقتل . وهذا هو المنجم كاريون يحس اليأس لم لايجد بدا من تمالك نفسه . بل ان الأمير نفسه يفقد شجاعته ، وما ترجوه عشيقته كاتارينا التي انتزعها من زوجها رغما عنها ان يطلق سراحها ، حتى يستجيب لها ، ويدبر امره مع قائد الجيش على ان يمكنه من اللجوء مع حاشيته الى جبل مرتفع يتقي فوقه الفيضان عندما تقع الواقعة . ويأتي اليوم الموعود وتظلم السماء . ويثور الناس بتحريض من زوج كاتارينا ، ويهرب المجذومون من معتقلهم ، ويسترسل الاشرار في اعمال السرقة والسلب والنهب والقتل ، ويفزع الناس الى دور العبادة ، بينما الامطار تنهمر ، والمياه تعلو . وهنا تتبدل حال الأمير ويصحو ضميره ويتذكر واجبه فيخرج الى الناس ويعيد اليهم الاطمئنان ، ويقف بجانبهم حتى تنكشف الغمة . وما ينبغي للانسان ان يخاف ، بل عليه ان يؤمن بالله ، وان يعتمد عليه ، فيجد القوة التي تمكنه من اجتياز المحن .

هذا العون الذى اراد فرنر برجنجرين فى عام ١٩٤٠ ، والحرب العالمية مشتعلة النيران ، والمحنة تتحول فى داخل المانيا تدريجيا الى كارثة ، ان يقدمه الى الناس : ايمان يعيد الى النفس هدوءها ، ايمان يوقظ الضمير اذا غفا .

★★★

ومن كتاب الرواية الذين يتخذون من الدين على نحو مباشر او غير مباشر اساسا لاعمالهم نذكر شـتيفان اندرس (١٩٠٦ ــ ١٩٧٠) واليزابت لانجير (١٨٩٩ ــ ١٩٥٠) وراينهولد شنـايـدر (١٩٠٣ ــ ١٩٥٨) وايدتـاردشاير (١٩٠٨ ــ) واينا زايدل (١٨٨٥ ــ) والبرشت جوس (١٩٠٨ ــ) وجرترود فـون لوفـور (١٨٧٦ ــ)

وتستحق الأديبة **جرترود فون لوفور** ان ننظر الى ادبها الروائي بشيء من التفصيل فقد قدمت فى حياتها الطويلة النشيطة مجموعة كبيرة من الاعمال الروائية ذات الطابع الديني المسيحي الواضح ، وعبرت فى مقالات متعدده عن مفهومها الذى اقامت عليه اعمالها ، فكانت بذلك كله ركنا هاما من اركان هذا النوع الادبي الذى قد يبدو لنظرتنا المتعجلة غريبا او مستحدثا وهو فى الحقيقة اقرب الانواع الى الرواية منذ نشأتها . ولدت جرترود فون لوفور فى عام ١٨٧٦ فى ميندن باقليم فستفاليا بالمانيا ، وكان ابوها ضابطا من اصل فرنسي ارستقراطي قديم . ودرست فى هايدلبرج على العالم اللاهوتي المعروف ارنست ترولتش ، ثم تحولت فى عام ١٩٢٥ من المذهب البروتستانتي الى المذهب الكاثوليكي . وتعبر جرترود فون لوفور فى رواياتها عن موضوعات لا يكاد يكون من الصعب تحديدها : انها تعبر عن الايمان العميق الذى لا يظهر فى المعاناة والألم بل يظهر فى مسلك يتسم بقوة رائعة مثل التضحية او العفو والغلبة ، ثم هي تضع المرأة فى مكان ممتاز فهي التي تمثل الايمان والرحمة والتضحية والفضيلة ، وهي التي تتحول من الضعف الى القوة وتغير مجرى الأحداث . وطريقتها الفنية تعتمد على وضع الشخصية المحطمة بالاثم والخطيئة فى مواقف صعبة من وجهة نظر الكنيسة او العقيدة ثم تحل المشكلة ، وقد تبلورت على هيئة مشكلة دينية لاهوتية كنسية ، وتذهب بها فى مجال التأمل والتفكير والاستجلاء والحل كل مذهب ، وتنتصر فى النهاية للمبادىء الكنسية والفضائل المسيحية . ــ ومن اشهر روايات جرترود فون لوفور رواية « **منديل فيرونيكا** » التي تحمل عنوانا يشير الى اسطورة القديسة فيرونيكا التي ينسب اليها انها قدمت الى المسيح المصلوب منديلا تجفف به عرق جبينه المتقاطر من فرط الألم والعذاب فانطبع عليه وجهه ، وتقصد المؤلفة بهذا العنوان الى التنبيه منذ البداية الى طريق من العذاب لا تندرس فيه آثار الشهداء . وتنقسم الرواية الى قسمين ظهر الجزء الأول منها فى عام ١٩٢٨ تحت اسم « **نافورة روما** » وظهر الجزء الثاني والاخير فى عام ١٩٤٦ تحت عنوان « **تاج الملائكة** » . تدور الاحداث فى الجزء الأول قبيل الحرب العالمية الاولى حول بنت اسمها فيرونيكا ، مرهفة الحس ، حسنة التفكير ، معتدلة النمو فى كل ناحية ، تموت امها بعد أن توصي بأن تؤخذ البنت من المانيا الى ايطاليا ، الى روما ، حتى لا تظل تحت تأثير ابيها . وتعيش فيرونيكا فى بيت جدتها التي تأوى فى البيت ابنتها ، خالة فيرونيكا ، ايدلجارت التي تضطرب فى أمور الدين ولا تصل فيها الى بر ، وتأوى الجدة كذلك الفنان الالماني الشاعر **انتسيو** رغبة منها فى تشجيعه وتمكينه من الكتابة . وتجد فيرونيكا فى انتسيو الانسان المقرب الى قلبها الذى يصطحبها فى جنبات روما ويطلعها على الكثير من شواهد الثقافة المنوعة فى هذه المدينة الخالدة . وما ان تقترب فيرونيكا من هيكل كنيسة القديس بطرس حتى تخر ساجدة فقد نشأت على الايمان بالمسيحية وعلى ممارسة شعائرها وكانت التقوى محببة الى نفسها تضيء لها الطريق مهما كانت

ظلمته . أما انتسيو فكان ينكر المسيحية كل الانكار ، ويستقبح الإيمان بشيء من اسرارها والقيام بشعائرها ، وكان يفكر في دين أقرب الى قلب الانسان في العصر الحديث ، لا يحتاج الانسان للايمان به الى مسالك صعبة يحتاج فهمها الى درس في التاريخ ، وغوص في الماضي السحيق . ولهذا غضب انتسيو من فعلة فيرونيكا ورأى فيهالوتا من السخف واصبحت فيرونيكا تواجه موقفاً صعباً ، فهي لا تستطيع ان تتخلى عن الرجل الذي ملك عليها نفسها ، وهي لا تستطيع ان تنكر المبادىء التي تجرى في نفسها جريان الدم في العروق . وليست المحن ذات الأسباب الدينية بجديدة على هذه البيئة ، فهذه الخالة ايدلجارت كانت فيما مضى قد ارتبطت قبل اختها بوالد فيرونيكا برباط الحب ثم انعقدت خطبتهما الى ان اكتشفت ايدلجارت ان الخطيب لا يقدس شيئاً من المسيحية فقطعت ما بينها وبينه . ثم عاشت الخالة بعد ذلك تارة ما تستحسن مسلكها في الماضي ، وتارة تستخفه حتى وصل بها الامر الى الابتعاد عن الكنيسة واسرارها ثم انكارها انكارا وصل الى درجة معاداة فيرونيكا . وذات يوم احتدم الشجار بين الخالة وبنت اختها وهمت الخالة بان تضرب فيرونيكا بالصليب فارتد عليها واصابها هي ، وفقدت وعيها ، فلما عادت الى نفسها ادركت خطأها طوال حياتها ، وانها اذنبت في حق الرب ، وطلبت الكاهن ليعيد ما بينها وبين السماء الى احسن حال ، ولفظت انفاسها الاخيرة وقد اقرت بذنبها ، وندمت ، وتابت واستحقت الغفران . اما فيرونيكا فقد وجدت في هذه الواقعة ما قوى ايمانها وثبت اقدامها ، حتى انها فكرت في دخول الدير ، ولكنها عادت فتذكرت القديسة فيرونيكا ، وفكرت ان تسعى بالخير في الدنيا . ولقد مات أبوها وعين وصياً عليها كلفه بان يترك لها مطلق الحرية في اختيار دينها ومذهبها ، فلما كتب الوصي اليها ان تأتي لم تتأخر ، خاصة وانه لم يعد لها في روما احد ، بعد ان ماتت الجدة والخالة ورحل انتسيو . اما احداث الجزء الثاني فتدور بعد الحرب العالمية الاولى ، لقد عادت فيرونيكا الى المانيا واسلمت حياتها تحت وصاية صديق لأبيها استاذ في جامعة هايدلبرج ، والتقت بالصديق القديم انتسيو ، كانت لا تزال من حين لآخر تفكر في دخول الدير ، ولكن الوصي والصديق اقنعاها بان تؤجل التفكير في هذا الامر الى ان تفرغ من دراسة مكينة بالجامعة . ولم تطب لفيرونيكا الحياة في بيت الوصي لان زوجه التي لم تعقب اولاداً لم تحتمل وجودها . ولم يعد لفيرونيكا سوى انتسيو . ولكن الفارق بينهما في التفكير ، وخاصة في موضوع الايمان ، كان قد ازداد حدة. اما هي فكانت قد ازدادت ايماناً ، واما هو فقد شارك في الحرب وعاد منها وقد تجرد من كل شعور ديني . واذا كان الدين يفرق بينهما ، فقد كان الحب يقارب بينهما . انه عندما سقط جريحا في ساحة القتال صاح منادياً اسمها ، وانها تظن انها في تلك اللحظة سمعت صوته يرن في اذنها على ما كان بينهما من بعد شاسع ، واصبحت فيرونيكا تحدث نفسها بان الرب اراد لها ان تتمسك بهذا الشاب وان تهديه الى الايمان، واصبحت فيرونيكا تحدث نفسها بان الرب اراد تأثيرا فيه . وصارح انتسيو فيرونيكا بحبه فرحبت ، واعلنها عزمه على الزواج بها ، فقبلت. كانت تمني نفسها بان تعتمد على الرباط الوحيد القائم بينهما ، رباط الحب ، في اقناعه ، ولكنها في الوقت نفسه كانت تحس بالخوف لانها اذ تربط نفسها برجل يجاهر بالكفر ترتكب ما لا ترضى عنه الكنيسة ، وكانت ترى في انتسيو شخصية تضطرب امامها احاسيسها كل الاضطراب ، فهو انسان يجسم الحب الذى تهفو اليه ، ويجسم في الوقت نفسه الكفر الذى تنفر منه . لهذا كانت فيرونيكا لا تفتأ تؤخر موعد الزواج . وكان انتسيو لا يفهم لمسلكها سببا مقنعا ويتهم الوصي بحضها عليه . فلما مرضت ام انتسيو انتقلت فيرونيكا الى البيت لتدبر اموره ، ولكنها كانت مصرة على التمسك بايمانها ، وعدم التخلي عنه . واتهمها خطيبها بانها تدفع به الى الهاوية وبانها لا تقيم وزنا لحبه وسعادتهما . وقررت فيرونيكا ان تتشبه بالمسيح الذى رضي بتحمل عبء التضحية وحده كاملاً على امل ان يرحم الرب الاخرين

جميعاً فخرجت من الكنيسة وتزوجت انتسيو عن غير طريقها . ولكن التضحية التي اقدمت عليها كانت اكبر من ان تستطيع هي تحملها ، فانهارت اعصابها ، وضعفت صحتها ، وطالبت انتسيو بان يأتي اليها بالكاهن حتى يعدها للموت . ولكن انتسيو نهرها واغلظ لها . واصاب فيرونيكا مس من الجنون ، افاقت مرة منه ، فظنت انهارى انتسيو يأتي اليها بالكاهن ليصلح ما فسد بينها وبين الكنيسة .

هذه الرواية الطويلة لجرترود فون لوفور رواية دينية اذا ما اعتمدنا في تقييمها على السمة الغالبة عليها ، ولكنها كغالبية الأعمال الفنية ، وبخاصة الأعمال الروائية الكبيرة ، متعددة العناصر ، والأبعاد . فهي رواية ترسم صورة للصراعات الفكرية في المجتمع الاوروبي المعاصر ، وتوضح على طريقتها المعسكرين المتضادين ، معسكر المتمسكين بالدين ، ومعسكر الذين لا يستطيعون التمسك بالدين . هذه ناحية لا يصح ان نغفل عنها في عرضنا لأعمال جرترود فون لوفور . وهناك ناحية ذات اهمية ليست بالقليلة ، وهي طريقة الادبية في رسم الشخصيات وحرصها على الدراسة النفسية واستجلاء الدوافع والانفعالات . واذا كان علم النفس قد اصاب تقدماً كبيراً في القرن العشرين وتعددت مدارسه واشتهر بعضها شهرة تكاد تكون شعبية مثل مدرسة التحليل النفسي ، فمن الطبيعي ان يظهر هذا العلم ومناهجه على الفن الروائي .

وهناك اديب نمساوي كبير هو روبرت موزيل برع في التحليل النفسي للشخصيات وتحليل المؤثرات الاجتماعية التي تنعكس على حياتهم . ولد روبرت موزيل في عام ١٨٨٠ في كلاجنفورت في اسرة يشغل افرادها وظائف رفيعة في الدولة وتزخر بالنابهين من المهندسين والضباط والعلماء وكان الأب مهندسا واستاذا في كلية الهندسة ، وكانت الاسرة تريد لروبرت ان يصبح ضابطا فالحقته بالمدرسة العسكرية . وبينما هو يدرس المدفعية اكتشف انه ولد ليكون مهندسا فالتحق بكلية الهندسة ودرس هندسة الآلات واصبح في عام ١٩٠٢ معيدا في كلية الهندسة بشتوتجارت . ولكنه ما لبث ان اكتشف في نفسه ميلا قويا الى الفلسفة وعلم النفس والمنطق فالتحق بالجامعة لدراستها حتى نال فيها الدكتوراه في عام ١٩٠٦ ، وعمل بعد ذلك اديبا لا يجمع الى الادب الا القليل من الأعمال ، فهو تارة يشتغل امينا للمكتبة بجامعة فيينا ، وتارة يكتب في الصحافة . فلما قامت الحرب العالمية الاولى اشترك فيها ، وظل يتنقل في اعمال بين وزارة الخارجية والحربية والصحافة ، ويغير مكان اقامته من النمسا الى المانيا ثم سويسرا حتى مات في عام ١٩٤٢ . وقد نشر موزيل روايات من نوع الدراسة السيكولوجية لها قيمة كبيرة منها رواية **« اضطراب التلميذ توروليس »** في عام ١٩٠٦ ورواية **« ثلاث نساء »** في عام ١٩٢٤ . اما اعظم اعماله الروائية فعمل ضخم يحمل اسم **« رجل بلاصفات »** كان المفروض ان يكتمل في اربعة اجزاء ، ولكن موزيل لم يكمل منه الا الاجزاء الاولى ، فخرج الجزء الاول عام ١٩٣٠ والثاني في عام ١٩٣٣ والجزء الثالث من مخلفاته في عام ١٩٤٣ ، وهناك طبعات محسنة ظهرت في عام ١٩٥٢ ثم في عام ١٩٥٦ . وتتضمن الرواية الضخمة القليل من السياق والكثير من الافكار ، ولقد احل موزيل مكان القالب الروائي القديم قالبا جديدا بما أخذ به من مناقشات موسعة ودراسات تناول بها موضوعات تمس الثقافة والمجتمع . وتدور احداث الرواية في فيينا بين عامي ١٩١٣ و ١٩١٤ ، وفيها ترسم صورة ساخرة لملكية الدانوب ، الملكية النمساوية المجرية التي تندفع بسرعة ناحية الحرب العالمية بكل ما في هذا الاندفاع من معاني التدهور : كل الافكار والقوانين والاحزاب والمذاهب تتحلل فلا يجد الناس تكئة آمنة يستندون اليها . والرجل الذي لا صفات له يدعى اولريش وهو يشبه المؤلف

نفسه في كثير من سمات شخصيته ، شاب في الثلاثين من عمره يحاول محاولات متكررة ان يشكل حياته على شكل ما ، فلا يجد السبيل الى ذلك . انه يحاول ان يتخذ مكانا في الحياة السياسية الفكرية فيفشل ، ويحاول أن يجد مهنة يرضى بها كل الرضاء فيفشل ، والناس جميعا في المجتمع النمساوي يبحثون عن مفاهيم يمكنهم الاتفاق عليها والاطمئنان اليها فلا يجدون، انه يفشل وانهم يفشلون . وهو يحاول ان يجد صورة اخرى للحب غير تلك الصورة التي كانت الاخلاق والمفاهيم الدينية القديمة تروجها فيفشل، ويجد نفسه ذات يوم على ميدان القتال وقد نشبت الحرب . واولريش لا يريد أن تكون له شخصية ذات طابع واحد ثابت ، لان الدنيا لم تعد تتيح للناس هذا النمط الثابت من الشخصية، فهو منقسم الشخصية ، العقل يدفعه واللاشعور يمنعه ، والأشياء التي تعرض له تبدى له وجهين مختلفين ، وهو يجد فيها التناقض الذى لا سبيل الى تبديده ، وهو ينازل الواقع المتقلب ، ويضفي عليه رغم تقلبه شرعية عملية ، لأنه يرى انه من السخف الا يتمسك الانسان بما هو ممكن ، ولكنه لا يرى سبيلاً الى الايمان المطمئن اليه ، فهو يقبل عليه وهو يسخر منه في وقت واحد .

يصف روبرت موزيل هذا الشاب على النحو التالي :

« كان اولريش انسانا عاطفيا ، ولكن لاينبغي ان يفهم الانسان هنا ما يقصد اليه القاصدون من حديثهم عن العواطف فرادى ، فلا بد ان شيئا حدث ، دفعه الى حيث هو ، وربما كان عاطفيا ، ولكنه كان في حالة الاثارة والاستثارة يسلك سلوكا عاطفيا بليدا في وقت معا . لقد جرب كل شيء تقريبا ، واحس بانه قد يستطيع الان ان يرمي بنفسه في كل وقت الى شيء لا حاجة به الى ان يكون ذا اهمية بالنسبة اليه ، ما دام هذا الشيء يستحث دافع النشاط لديه . وكان له ان يقول عن حياته ، بقليل من المبالغة ، ان كل الامور التي جرت في حياته ، جرت وكأنما لم تكن تتصل به بقدر ما كانت تتصل بعضها بالبعض . كانت الباء تأتي بعد الألف دائما ، سواء في الكفاح أو في الحب . ولقد اصبح عليه ان يعتقد بأن الصفات الشخصية التي اكتسبها في هذه الاثناء ، كانت تتصل بعضها بالبعض اكثر مما تتصل به ، وبأن كل صفة منها ، اذا هو تفحصها وحدها بدقة ، لا تمسه في باطن ذاته اكثر مما تمس الآخرين الذين ربما كانوا يتصفون بها ايضا .

وليس من شك في أن الانسان رغم ذلك يتحدد بها ، ويتكون منها ، حتى اذا لم يكن مندمجا فيها . ومن هنا فكثيراً ما يحدث للانسان ان يحس بانه غريب على ذاته ، سواء كان يسلك سلوكا هادئا او منفعلاً . ولو طلب احد الى اولريش ان يحدد كنه ذاته لاحتار واضطرب ، لانه لم يحدث ان اختبر نفسه ــ وما اشبهه في ذلك بالكثيرين ــ كلمتان مهمة ما ، وبالنسبة اليها . ولم يكن شعوره بذاته شعوراً معتلاً او مختلاً ، ولم يكن مشتتا او مغروراً ، ولم يكن اولريش يحس بحاجة الى اصلاح نفسه او طلائها بما يسمى بمسالة الضمير . فهل كان رجلاً قويا ؟ لم يكن يعرف، ولعله كان بهذا الجهل يرتكب خطأ مشؤوما . ولكنه كان بكل تاكيد رجلاً يثق دائما في قوته . وهو الآن لا يشك في ان الفارق بين ان يكون للانسان خبرات شخصية وصفات شخصية وبين الا يكون له شيء منها ، هو فارق في المسلك ، وانه امر يقوم على نحو ما على الارادة وما تفرضه وتقضى به ، او هو درجة مختارة بين العمومية والشخصية يعيش الانسان عليها . او ان الانسان ، بعبارة بسيطة ، يستطيع ان يتخذ حيال الاشياء التي يعانيها او التي يقوم بها مسلكا يزيد في العمومية او مسلكا يزيد في الشخصية . فمن الممكن ان يحس الانسان ، اذا تلقى ضربة ، بالالم ، ومن الممكن ان يزيد على هذا فيحس بانها اهانة ، فتزيد آثارها الى حيث يستحيل عليه احتمالها . كذلك من

الممكن ان يستقبلها الانسان بروح رياضية ،وان يتمثلها على انها مشكلة لا ينبغي ان يخافها، او لا ينبغي ان يغضب منها غضباً اعمى ، او لا ينبغي ان يعيرها التفاتاً وهو ما لا يحدث نادراً . فاذا ما تصرف الانسان حيال المشكلةالتصرف الثاني ، فهو يضعها في علاقة عامة (...) وهذه الظاهرة ، ظاهرة ان كل خبرةانما تكتسب اهميتها ومضمونها نتيجة لمكانها من الاحداث ذات النتائج ، تلاحظ لدى كل انسان لا يأخذ الخبرة من حيث هي حادثة شخصية ، بل من حيث هي تحد لقوته الفكرية.انه في هذه الحالة يحس بها احساساً أضعف . ومن الغريب ان الناس يسمون ذلك الشيء الذي يحس به الملاكم كقوة فائقة ، برودا وبلادة اذا ما اعتمل هو ذاته في نفوس اناس لا يستطيعون الملاكمة عن ميل منهم الى مسلك فكري في الحياة . والاختلافات بين تطبيق مسلك عام او مسلك خاص والمطالبة بمسلك عام او مسلك خاص اختلافات كثيرة . فالقاتل اذا تصرف تصرفاً موضوعياً وصف تصرفه بالفلظة .. والاستاذ اذا استمر وهو بين ذراعي زوجته في حساباته وصف تصرفه بانه جامد متحجر .. والسياسي اذا ارتفع على هلاك الناس وُصف تصرفه حسب نجاحه بالنذالة او بالعظمة .. اما الجندي والجلاد والجراح فيتوقع الناس منهم عدم التأثر وهم يستنكرون عدم التأثر اذا جاء به غير هؤلاء .هناك ـ دون حاجة بنا الى الدخول في اخلاقية هذه الأمثلة ، حيرة ظاهرة ، ينبغي على الانسان في كل حالة أن يتخذ حيالها حلاً وسطاً بين السلوك الصحيح موضوعياً ، والسلوك الصحيح شخصياً .

ولقد بسطت هذه الحيرة وراء مسألة اولريش خلفية واسعة . لقد كان الانسان فيما مضى من الزمان ، بضمير افضل ، انساناً اكثر مما هو الآن . كان الناس مثل عيدان القمح من حركة شخصية ، فكان شيئاً محدداً على نحو اعنف ، يحركهم الرب والبرد والنار والطاعون والحرب ، ولكنهم كانوا في مجموعهم ينقلون ـ مدينة مدينة ، واقليما اقليما ـ حقلا واحدا . اما ما كان يبقى لكل عود من عيدان القمح من حركة شخصية ، فكان شيئاً محددا تحديداً واضحاً ، وكانت مسؤوليته معروفة .اما الآن فلم يعد مركز ثقل المؤولية في الانسان ، بل في الترابطات الموضوعية . الم ير الناس ان الخبرات قد استقلت عن البشر ؟ لقد ذهبت الخبرات الى المسرح ، ودخلت في الكتب وتقريرات الدارسين والباحثين ، ودخلت في الجماعات المذهبية والدينية ، التي تنشيء انواعاً معينة من الخبرة على حساب الآخرين (...) فمن الذي يستطيع اليوم ان يقول أن الغضب الذي يغضبه هو بالفعل غضبه هو ، في الوقت الذي يتدخل فيه كثير من الناس في امره ، ويذهبون الى انهم يفهمونه منه أكثر مما يفهم هو ؟ لقد نشأ عالم من الصفات بلا انسان ، عالم من الخبرات ليس به الرجل الذي خبرها ، ويبدو على وجه التقريب ان الانسان في الظرف الأمثل لن تكون له خبرة شخصية يصيبها (...) ويبدوان تحلل مسلك الانسان التمركزي ، الذي اخذ الانسان لمدة طويلة يظن طبقاً له انه يحتل مركز الكون ، ثم اذا به يأخذ منذ قرون في التلاشي ، يبدو أن هذا التحلل قد وصل اخيراً الى الأنا ذاتها ، ذلك ان الاعتقاد بأن اهم شيء في الخبرة هو ان يخبرها الانسان ،وان اهم شيء في العمل هو ان يعمله الانسان ، اعتقاد اصبح يبدو للكثيرين نوعاً من السذاجة.(...) ولقد تحتم على اولريش فجأة ان يعترف مبتسماً حيال هذه المخاوف ، بانه ،رغم هذا ، شخصية ، وان لم تكن له شخصية » .

★★★

واذا كانت المحنة الثقافية تتخذ هذا الشكل الخطير بالنسبة للمجتمع وبالنسبة للفرد الى الحد الذى أصبح الانسان فيه بلا شخصية ،واصبح اذا احس بشيء لا يمكنه القطع بانه يحس به واذا فكر فكرة لا يمكنه القول بانه هو الذى ابتدعها ، فانه من الطبيعي ان تتركز الأضواء فى كثير من الأعمال الفنية على الجزء الحاسم من المحنة ، الجزء الأليم وهو الحرب نفسها . وقد شهد القرن العشرون الحرب العالمية الاولى ثم شهد بعدها الحرب العالمية الثانية التي اعقبتها حروب محدودة فى اماكن متعددة من العالم تحمل فى ذاتها امكانية تفجر حرب عالمية ثالثة فى اى وقت . وهكذا فان اطلاق هرمن هيسه على القرن العشرين اسم « عصر الحروب » لم يكن فيه تجاوز ، بل كان فيه تصوير دقيق لواقع مرير . وتختلف الأعمال الروائية فى معالجتها موضوع الحرب ، فمنها ما يتخذ من جو الحرب خلفية له ، ومنها ما يبنى على عنصر من العناصر التي ارتبطت بالحرب أونجمت عنها ، ومنها ما يتخذ الحرب ذاتها موضوعاً له . وليس من الغريب أن نتوقع الا يخلو عمل روائي فى القرن العشرين من اشارة ما الى حرب من الحروب ، ولكن من المبالغة ان نقول ان هذه سمة مميزة لهذا الادب المعاصر من اوله الى آخره. واذا اردنا رواية تتخذ الحرب موضوعا أساسيا لها نستشهد بها ، فهذه مثلا رواية اريش ماريا ريمارك **« لا جديد فى الغرب »** .

ولد **اريش ماريا** ريمارك فى عام ١٨٩٨ فى أوسنابروك وعمل فى بيع الكتب فترة وفى الصحافة فترة اخرى ، الى ان احترف الأدب ونشر روايته لا جديد فى الغرب » فى عام ١٩٢٩ فلقيت نجاحاً كبيراً فى المانيا وفى خارج المانيا ، واعتمد فيها على خبرته بالحرب التي زج به فى أتونها وهو فى السابعة عشرة من عمره وجرح خمس مرات حتى أوشك على الهلاك . ولهذا كان تعبيره عن الحرب مصطبغاً بهذه الآلام ، فما كان يمكن ان يدعو الى مزاولتها . ولما كانت الدولة النازية تعد الشعب للحرب فقد استقبحت كتبه ، وغضبت عليه ، فهاجر من المانيا فى عام ١٩٣٢ . وفى العام التالي احرقت كتبه علناً مع غيرها من الكتب المناهضة للحرب الداعية للسلام . وعاش بعد ذلك فى سويسرا ثم انتقل منها الى امريكا وظل بعيداً عن اوروبا حتى عام ١٩٤٨ حيث عاد الى سويسرا مرة اخرى . والحرب هي الموضوع الغالب على كتاباته ، والموضوع الثاني يتصل بالحرب اتصالاً مباشراً وهو مساوىء الحكم النازى وفظائعه ،ويرتبط بالموضوعين موضوع عام هو موضوع النقد الاجتماعي والثقافي والفكرى العام . رواية **« لا جديد فى الغرب »** تصف احداث الحرب العالمية الاولى ، ورواية **« طريق العودة »** (١٩٣١) تصف الصعوبات التي يعانيها العائدون من الجبهة ، وتعالج رواية **« قوس النصر »** (١٩٥٢) قصة طبيب فر من المانيا النازية الى فرنسا وهو يرجو أن ينعم هناك بالطمأنينة فدخلت القوات النازية فرنسا ولحق بالرجل سوء الطالع . وتدور رواية **« جذوة الحياة »** (١٩٥٢) حول الأحوال فى معسكرات الاعتقال النازية .

تحكي رواية **« لا جديد فى الغرب »** (١٩٢٩) قصة جيل ترك المدرسة فى التاسعة عشرة من عمره ليذهب الى الجبهة ، لقد حثهم مدرسهم كانتوريك على التقدم الى قائد المنطقة والتدرب ، فتلقوا تدريباً عسكرياً لمدة عشرة اسابيع واصبحوا جنوداً تحت امرة صف الضابط هيملشتوس ، وهو رجل قاس سيء الطبع . وبدأت المعارك ،وكانت الآلام التي يواجهونها تقرب بينهم ،وكانت الأهوال التي يمرون بها تحطم كل يوم شيئاً مما كانوا قد تعلموه من القيم الثقافية الانسانية . انهم يتقلبون من حال الى حال ، فهم تارة على خط النار ، وتارة فى المستشفى العسكرى بعضهم اصيب والبعض يجلس اليه ليواسيه ، وتارة يقومون بأعمال اعداد الاستحكامات ويتعرضون لهجوم بالغازات السامة فلا يجدون مكاناً يحتمون به سوى المقابر ، يختفون تحت النعوش ،

ولا ينجون الا بمعجزة لأن المقابر ذاتها تتعرض للضرب وتتناثر الأشلاء وأخشاب النعوش في كل اتجاه . والأحوال المعيشية تتبدل ، فهم يعيشون على الطعام الرديء اغلب الوقت ، ولا ينعمون بطعام افضل الا اذا كان الجيش يوشك أن يقوم بهجوم ، فالقيادة تحتال لرفع الروح المعنوية بالطعام وما اليه . والهجوم عندما يقع لا يقف عند حد ، والخسائر بينهم تزيد فلا يبقى من الرجال الا الخمس . وتحرك القيادة هذه البقية الباقية الى الداخل عند المخازن ومعسكرات الاسرى . ويرى الجنود المعاملة السيئة التي يتعرض لها الاسرى ، حتى ان بعضهم يحتالون لتقديم شيء من طعام الى هؤلاء المساكين الذين لم يعودوا يملكون من امرهم شيئا كثيرا او قليلا . ومن مجموعة الجنود من يجد مصابا من الأعداء فيقدم اليه العون ، او جريحا فلا يدعه ينزف الى الموت . ومنهم من يصاب في المعارك اصابات تستدعي ارساله الى الوطن ليعالج ويستعيد قوته ، ثم يعاد مرة اخرى الى الجبهة . وتتردد الأخبار بان الهدنة توشك ان توقع ، ولكن المعارك تستمر ويسقط الضحايا ولا يبقى من الرفاق السبعة سوى واحد . ويسود الهدوء على الجبهة الغربية ويرسل الضابط الى القيادة تقريره « لا جديد في الغرب » . وفي هذا اليوم بالذات يسقط آخر السبعة .

ويتبين لنا من هذا العرض السريع للرواية ، انها اقرب الى التحقيق الصحفي المطول منها الى الرواية ذات الأحداث المتتابعة التي تصل الى عقدة ما تستبين في النهاية اما بالخير او بالشر . هناك خط يمسك الأجزاء بعضها بالبعض وهو مجموعة الشباب الذين يخرجون من المدرسة الى الحرب ثم لا يعودون ، وهو خط له اهميته الرمزية ، وهو الفكرة الأساسية التي يهدف ريمارك الى التعبير عنها . ولكن العمل الفني في حد ذاته يتكون من مشاهد حية متتالية ، التقطها المؤلف على الطبيعة ، وكلها مشاهد حرب : مشهد التدريب ــ مشهد الدخول في الجيش ــ مشهد التعرض للهجوم ــ مشهد الاسرى وكيف يعاملون ــ مشهد الجرحى وكيف يعالجون ــ مشهد القتلى وكيف يسقطون . ــ وقد اصبح هذا القالب الذي يقترب من قالب التحقيق الصحفي نوعا له وجوده المعترف به في عالم الرواية الحديثة ، وهو يقوم على الوصف الدقيق السريع المؤثر ، ويبرز النواحي الطريفة او المتناقضة او المثيرة ، ويتوسل باسلوب فيه النقد اللاذع . وفيه الفكاهة الساخرة المريرة .

كانت مشاهد الحرب العالمية الاولى التي عرضها ريمارك في روايته اليمة ما في ذلك شك ، فما بالك بالحرب العالمية الثانية وما احدثته في مناطق كثيرة من العالم ، يهمنا هنا منها المانيا ذاتها التي فقدت سبعة ملايين من ابنائها ، وخسرت غالبية مصانعها ونسبة كبيرة من المباني العامة والخاصة ، وتحولت الى كومة من الحطام . وكانت هناك خطط جدية وضعتها الدول المنتصرة لتحويل المانيا الى دولة زراعية والى تفتيتها الى مناطق صغيرة غير متماسكة حتى لا تقوم لها بعد ذلك قائمة . وكان العائدون من الحرب بين جريح مريض مشوه ، ومتقدم في السن خائر يائس ، وصغير القي به في اتون الحرب وهو لا يعلم من امرها شيئا ، كان هؤلاء جميعا يواجهون خرابا يحيط بهم من الخارج ، وخرابا يسيطر على عقولهم وقلوبهم من الداخل . وما ان تحركت قرائح الادباء والشعراء للكتابة ، حتى احسوا انهم في فراغ ، وانهم يتحركون من نقطة الصفر في اتجاه لا يجدون وسيلة لتحديده . واذا كانت السمة العامة المسيطرة على الأدب الجديد بعد الهزيمة هي سمة الاضطراب سواء في شكل الأدب او في مضمونه ، فان هذا الاضطراب لم يكن يخلو من التماس للركائز في التراث الحضاري الذي احاطت به الشكوك . واذا كان الادباء الجدد قد حاولوا ان يحطموا الاشكال ، وان يحطموا الجمل والتراكيب ، وان يسفهوا المفاهيم الجمالية ، وان

يخرجوا على المذاهب والمناهج الفنية القائمة ، فانهم لم يلبثوا ان دخلوا في حوار معها ، واصبح الانتاج الأدبي في عصرنا يتحرك في اتجاه الى الافادة من القديم واتجاه الى انكار القديم وقد يتحرك ايضاً في الاتجاهين معا .

وهكذا شهدت سنوات الحرب والسنوات القليلة التي تلتها عدداً من الاعمال الروائية وصف فيها اصحابها من احداث الحرب ما علموه او ما قاسوه ، وكثير من هذه الأعمال يذكرنا باريش ماريا ريمارك وطريقة التقرير الصحفي التي برع فيها . نذكر على سبيل المثال الاديب **جرد جايزد** وروايته « **هجوم يحتضر** » . ولد جرد جايزرق عام ١٩٠٨ في قرية اوبربكسينجن جنوب غربي المانيا ، ووجهه ابوه ، وكان قسيسا بروتستنتيا الى دراسة اللاهوت ، ولكنه ترك هذه الدراسة واتجه الى دراسة الفن وخاصة الرسوم والتصوير وقام برحلات الى بلاد اوروبية متعددة ليطلع على ما في متاحفها من كنوز ويخالط الناس ويشاهد الطبيعة المتنوعة ويعد نفسه للامتحان النهائي لاكاديمية الفنون . فلما قامت الحرب جند في سلاح الطيران واصبح طيارا مقاتلا ، ولما انتهت الحرب بدأ حياته من نقطة الصفر من جديد ، فعمل في قطع الاشجار الى ان وجد وظيفة مدرس رسم فانتقل اليها ، حتى تمكنت شهرته الأدبية فانصرف الى الأدب تماما . وتعتبر رواية « **هجوم يحتضر** » من احسن روايات الحرب التي ظهرت في المانيا بعد الحرب العالمية الثانية ، وكانت الفصول الاولى منها قد ظهرت في بعض المجلات ، ثم اتخذت الرواية شكلها النهائي وخرجت مطبوعة كاملة في عام ١٩٥٣ . تحكي الرواية عن وحدة من وحدات سلاح الطيران الالماني كانت مكلفة في الفترة المتأخرة من الحرب بحماية نشاط السفن الالمانية في الشمال ، وقامت الوحدة بمهمتها على خير ما استطاعت . ولكن الاحوال في المانيا تغيرت ، وتعرض ميناء الماني كبير لهجوم عنيف بالطيران حطم الكثير من المنشآت ولم يجد الميناء الغطاء الجوي اللازم لان الطيارين الذين صدر الأمر بان يتصدوا للهجوم لم يعلموا بالامر ، فقد اساء الضابط المكلف بتلقي الاوامر وتبليغها فهم المقصود من اتصال القيادة به ، ولم يتخذ اجراء ، ومن حسن حظ هذا الضابط أن السحب كانت منخفضة تكاد تلتصق بالارض ، ولم تكن تسمح بقيام الطائرات ، حتى لو صدرت اليها الاوامر . والطيارون رجال تشبه حالهم حال غيرهم من الرجال ، فيهم الطيبون وفيهم الاشرار ، ولقد قذفت بهم المقادير الى حيث يتصرفون برغمهم ، فهم يصورون لانفسهم واجبات تقضي الكرامة بالالتزام بها ويجدون في الوفاء بها احتراما لذات نفوسهم . وحان وقت المعركة الحاسمة ، كانت المعركة خاسرة حتى من قبل ان تبدأ لان العدو دفع اليها باعداد من الطائرات اكثر واقوى ، فلم يعد هناك امل في النصر . ولم يكن هناك من سبيل الى اختراق خطوط العدو والوصول الى الاهداف لضربها ، واصبح الطيارون المقاتلون معلقين في الجو ، تواجه طائراتهم طائرات العدو وتشتبك معها ، ولكنهم لا يتقدمون . والقيادة لا تريد ان تفهم هذا الوضع غير المتوازن ، ولا تقدر ما في الموقف من استحالة مادية ، فهي تبعث باللوم والتوبيخ الى رجال لا تنقصهم شجاعة ولا يستهينون بشرف ، وتطالب القيادة الرجال بأن يندفعوا بطائراتهم الى اهداف العدو ليحطموها ويتحطموا معها . ويخلع الطيارون ما تحلت به صدورهم من نياشين وانواط امام هذا الاتهام المهين لهم بالعجز ، ولكن رئيسهم يردهم عن تمردهم ، ويطالبهم باعادة النياشين والانواط الى صدورهم ، ويتقدمهم الى طريق لا عودة منه ويسقط الرجال جميعهم .

وتبين الاعمال الروائية التالية لجرد جايزانه اخذ يتخلص تدريجيا من سيطرة ذكريات وخبرات الحرب عليه . في رواية « **صوت يرتفع** » (١٩٥٠) يصور حال الجيل الذى اقتلعته الحرب من جذوره ، وابعدته عن وطنه ، فلما نجا من الهلاك في ميدان القتال ، عاد الى ظروف اليمة

فى البلاد ، واصبح عليه ان يلتمس فى ذاته شيئاً من القوة يقيم به الحياة الجديدة . اما فى رواية **« حفلة الرقص الختامية »** (١٩٥٨) فيرسم فيها صورة المانيا وقد تغيرت احوالها ، وعادت المصانع فيها الى الانتاج ، وامتلات المصارف بالأموال ، واتصلت فى كل ناحية حياة نشيطة . ان **جرد جايزر** يتعمق هذه الحياة الجديدة ويجد انها ذات وجهين ، وجه براق يطالع الناس ، ووجه معتم يتوارى عنهم .. ويعود الى الفكرة التي عالجها فى « هجوم يحتضر » وهي ان محنة الجيل الحاضر تتلخص فى انه لا يستطيع ان يجمع شتات نفسه على اساس متين ولهدف يطمئن اليه . ويمكن ان نعبر عن المضمون الذى يعالجه جرد جايزر بعبارة اخرى : انه يحاول ان يحلل الانسان المعاصر وان يكتشف ما لديه من دوافع وما يرمي اليه من اهداف ، ويحاول ان يلقي الضوء على الصدع الخطير الذى أصاب الشخصية المعاصرة ، والذى يعلن عن نفسه احياناً ، ويتوارى تحت الوان زائفة فى احيان كثيرة .

★ ★ ★

يكاد هذا الخط الذى كشفنا عنه فى اعمال جرد جايزر ان يكون هو خط التطور الذى يربط المراحل الابداعية المتتالية فى اعمال جيل باسره من الادباء الشعراء الالمان المعاصرين : جونتر جراس ، هاينريش بل ، رودلف هاجلشتانجه ، هانس اريش نوساك ، مارتن فالزر ، ارنست كروبدر وغيرهم . يبدا هذا الخط بخبرات الحرب وذكريات الحرب ، ويتحول الى مشكلات فترة الجوع او فترة الصفر او فترة الدمار ، وينتقل الى مشكلات الانسان الجديد فى هذا المجتمع الجديد الذى تهدم قديمه ، واكتسى ماضيه القريب بطبقة قبيحة اليمة من الاثم والحمق والجنون ، ونما حاضره الى الثروة بسرعة فائقة ، فاصبح الانسان الجديد فى حيرة ما بعدها حيرة . ـ ويلى هذا الجيل من الادباء والشعراء جيل آخر لا تدخل موضوعات الحرب والجوع فى مجال اهتماماته لأنه لم يشهد الحرب ، بل علم من الآخرين اخبارها ، ولا يقف كثيراً عند مرحلة الدمار والجوع فما يذكر عنها الا القليل او ربما لا يذكر عنها شيئاً على الاطلاق ، ولهذا فهو يعكف على ما يطالعه من مشكلات الانسان المعاصر والمجتمع المعاصر .

ولا بد لنا ان نستعرض بعض اعمال الجيل الاول وبخاصة اعمال جونتر جراس وهاينريش بل . وجونتر جراس من مواليد مدينة دانتسيج فى عام ١٩٢٧ ، وكانت فى ذلك الوقت مدينة حرة ، بمعنى انها لم تكن تتبع لدول بعينها ـ بولونيا اوالمانيا ـ ولكنها كانت تحمل فى جنباتها جذوة صراع لن تلبث ان تتحول الى نيران لا قبل لاحدبها . جاء الى الوجود فى مدينة لا تعرف لها كياناً ، مدينة على حافة بركان ، مدينة بين الحياة والموت ، بين الوجود والعدم . فليس لنا ان ندهش عندما نرى ابن هذه المدينة يرث عنها هذه الروح ويحمل شخصية تعتمل فيها الاحداث التي توالت على وطنه حتى أتت عليه . ويشبه الزمان الذى راى فيه جونتر جراس النور المكان الذى قدر له ان يخرج فيه الى الوجود ، فهو زمان بين نكبتين ، بين الحرب العالمية الاولى والحرب العالمية الثانية . كان هتلر فى ذلك العام قد بلغ الثامنة والثلاثين من عمره ، وكان قد فرغ من تاليف كتابه « كفاحي » واعاد تنظيم حزب النازى ـ حزب العمال الاشتراكي القومي الالماني ـ منذ عامين وبدأ يكتسح الحياة السياسية فى المانيا ، ويدخل بالمانيا وبالدنيا فى عصر من المحن المادية والفكرية لا بدايته عصر آخر . فلما بلغ جونتر جراس السادسة من عمره كان الحزب النازى قد اصبح صاحب الامر والنهى ، وفى الثانية عشرة راى نيران الحرب العالمية تندلع شيئاً فشيئاً ، وفى السابعة عشرة طلب للجيش واصبح فى درجة معاون بالسلاح الجوى على الرغم من صغر سنه ،

فلم يكن امام الجيش وقد استهلك الأجيال الاخرى الا ان يجند الصغار ابناء العشرين ثم التاسعة عشرة ثم الثامنة عشرة ثم السابعة عشرة. ولم يطل استدعاء **جونتر جراس** للجيش فقد انتهت الحرب ، وبدأت مرحلة البحث عن لقمة العيش في عصر الجوع والدمار . وكان جونتر جراس يجرب مواهبه تارة في الفنون التشكيلية وتارة في فنون الادب . وعمل بالفعل رساماً ونحاتاً ، ونشر ديواناً من الشعر في عام ١٩٥٦ ثم طالع في اجتماع الادباء الذين ينظمون انفسهم فيما يسمى « **بالجماعة ٤٧** » نسبة الى عام نشأتها ، طالع شيئاً من رواية جديدة له هي رواية « **الطبلة الصفيح** » فنال جائزة الجماعة ، وعكف على اتمام الرواية . وسافر جونتر جراس الى باريس فاقام فيها مع زوجته اربعة اعوام ، وعاد الى برلين في عام ١٩٦٠ وقد اصبح اديباً شهيراً . كانت روايته « الطبلة الصفيح » قد تمت وظهرت مطبوعة في عام ١٩٥٩ ولقيت نجاحاً هائلاً في المانيا وخارج المانيا .

واول ما يطالع الانسان في هذه الرواية ان احداثها تدور في جزء كبير منها في دانتسيج وانها تتركز في « العصر الهتلري » ، وتوسع دائرة الزمان فتصل احياناً الى مطلع القرن العشرين من ناحية وخمسينيات القرن من الناحية المقابلة. من هنا نفهم الجو العجيب الغامض المضطرب الخيالي الساخر الذي يخيم على الرواية ويطبع شخصياتها. وجونتر جراس **يخلط الواقع واللاواقع خلطاً متعمداً حتى ليمكننا القول بانه يوسع اسلوب كافكا ويخضعه لمفاهيمه ، فهو يسير في طريق بين الواقعية والسريالية** ، يميل تارة الى هذا الجانب ، وتارة الى الآخر ، حتى يستجلي وجهي الشخصيات ووجهي الاشياء . وجونتر جراس يصف الحرب والمواقع ويحدث عن هتلر ومنظمات النازية ، فينقل القارىء الى عالم الواقع ، ثم اذا به يطلق لخياله العنان فيضخم ما هو صغير ويصغر ما هو ضخم . تروي رواية « **الطبلة الصفيح** » قصة اوسكار ماتسيرات الذي ولد في عام ١٩٢٤ في دانتسيج وقرر منذ ان بلغ الثالثة من عمره ان يوقف نموه وان يبقى جسمه على حجمه . وهكذا اصبح اوسكار قزماً اومسخة او « قزعة » ، وظل على هذه الهيئة حتى بدأ يكتب قصته وذكرياته من المصحة التي انتهى اليها ، يكتبها او على حد تعبير جونتر جراس « يطبلها » على طبلته الصفيح التي ظلت منذ العام الثالث من عمره ترافقه وتمكنه من التعبير عن افكاره ومشاعره الحاضرة ومن استعادة ذكرياته. ويستعيد اوسكار ماتسيرات قصة حياته من مراحلها المبكرة ، بل يسبق هذه المراحل ، فيحكي عن جده وجدته ، ثم عن امه وابيه وعمن يظن انه عشيق امه . اما الجدة فيتحدث عنها في فصل بعنوان « الجونيلة الواسعة » يقول فيه مثلاً :

« كانت جدتي « انه برونسكي » تجلس في عصر يوم من ايام اكتوبر على حافة حقل البطاطس ، ترفل في جونيلاتها ... وان كنت قد اشرت لتوى الى جونيلة جدتي واوضحت اشارتي ايضاحا كافيا بقولي : كانت تجلس وترفل في جونيلاتها ، ثم ان كنت قد جعلت عنوان الفصل كله « الجونيلة الواسعة » فانما كان ذلك لانني اعرف الدين الذي ادين به لهذه الجونيلة . والحق ان جدتي لم تكن ترتدي جونيلة واسعة واحدة ، بل كانت ترتدي اربع جونيلات ، الواحدة فوق الاخرى ... الواحدة تلي الاخرى طبقاً لنظام متسلسل يغير مكان الجونيلة الواحدة من يوم لآخر » .

ثم يتناول الجد بالحديث ، ويحكي كيف لقي الجد مصرعه تحت العوامة بطريقة غريبة اختلفت الروايات في تصويرها . ثم ينتقل الى امه وابيه وكيف تعارفا وتزوجا ثم كيف خرج هو الى الوجود . ويهتم في هذا الفصل بالاشارة الى ان امه « الجنس » كانت قبل الزواج على علاقة

بالشاب يان برونسكي الذى جند فى الحرب العالمية،وكانت تعمل آنذاك ممرضة فى المستشفى، وحدث ان نقل الى المستشفى جريح اسمه الفريدماتسيرات ، كان مصاباً بطلقة فى فخذه ، فقامت بينه وبين الممرضة انجنس علاقة انتهت بزواجهما . فلما خرج الفريد من المستشفى لم يعد الى موطنه فى الراينلاند ، بل بقي فى دانتسيج واشتغل مع زوجته فى التجارة وافتتحا محلاً للبقالة . وولد اوسكار ، ورأى النور على حدوصفه متمثلاً فى مصباحين كهربيين قوة كل منهما ستون او اربعون وات كانا يتدليان من النجفة فى السقف . يقول عن واقعة الولادة :

« كانت امي حتى الوقت الذى جاءهافيه المخاض تقف فى الدكان وتعبيء السكر فى اكياس زنة رطل واكياس زنة نصف رطل .ولم يكن الوقت يسمح بنقلها الى المستشفى ، فاستدعوا لها قابلة متقدمة فى السن من الشارع المجاور ، كانت من حين لآخر تمر حاملة حقيبتها الصغيرة ، فجاءت الى حجرة النوم وساعدتني وساعدت امي على ان ينفصل كل منا عن الآخر » .

وفرحت الام بمولده وقالت : « عندما يكبر اوسكار ويكمل الثالثة من عمره سنعطيه طبلة من الصفيح » . كان المولود اديباً مفكراً منذ خروجه الى الدنيا ، فلما سمع وعد الام باعطائه طبلة ، ورأى الفراشة تحوم حول النجفة وتطبل عليها معبرة عن نفسها ، وفكر فى الحيوانات التي تعبر عن نفسها بالطبل ، ثم فى البشر فى المناطق التي ما زالت على الفطرة كيف يعبرون عن ذوات نفوسهم بالطبل ، استقر فى ذهنه انه سيتخذ الطبلة الموعودة وسيلة للتعبير القوى عن افكاره واحاسيسه ورغباته . واتم الثالثة ، ونال الطبلة وقرر ان يكف عن النمو ، وان يقوى ما بينه وما بين الطبلة من علاقة ، فاصبح يستطيع ان يحطم بدقات طبلته الاشياء وان يثير الشغب بل وان يكون جماعة من العصبية الشابين يتبعونه . ورفض اوسكار بان يتعلم شيئاً فى المدرسة ، ولكنه تعلم القراءة فى كتابين ، **كتاب راسبوتين** الدجال الروسي الشهير ، وكتاب **« التبادلات المزدوجة »** لجوته . وسارت رحلة اوسكار فى الحياة مليئة بالمتاعب والمصائب التي كان يستنزلها على ابيه وأمه وابيه المحتمل ، عشيق الام يان برونسكي ، وحبيبته روسفيتا . وكان ان ماتت الام . **يقول عن وفاة الام :**

« ليس صحيحاً ان ماتسيرات اضطرماما الى العودة الى اكل السمك . فقد بدات بحريتها ، وقد تملكتها ارادة تحار العقول فى فهمها ، تلتهم السمك بكميات كبيرة ، وبدون مراعاة لقوامها ، بعد عيد الفصح باسبوعين أواقل ، حتى قال لها ماتسيرات : « لا تاكلي هذه الكميات الكبيرة من السمك وكان هناك من يرغمك على اكلها » . كانت تاكل السردين فى الصباح ، وتاكل سمكاً مقدداً فى الضحى وتتغذى على السمك المقلي فى الظهر ، وتتناول السمك فى طعام العشاء ايضاً حتى سقطت على الارض ذات مرة وهي تهم باكل السردين، ونقلت الى المستشفى حيث ماتت . وكانت حاملاً فى الشهر الثالث فاعطاها الطبيب حجرة متفردة ، كانت تربنا فيها ، ولمدة اربعة ايام طوال ، وجهها المنفعل بالقرف ، المبتسم لي فى تقزز احياناً ، وقد شوهته التقلصات .. حتى لفظت فى اليوم الرابع .. ذلك النفس الفشل الذى يتحتم على كل انسان ان يلفظه لينال شهادة الوفاة . وهاهو ذا حديث الناس يكثر .. لقد رأت فيّ قزماً من فصيلة العفاريت، ولو استطاعت لقضت عليّ ، ولكنها لم تقض عليّ لان الاولاد ، حتى العفاريت منهم ، مقيدون فى السجلات .. وكان ان اكلت سمكاً، ولم تتخير حتى الطازج منه ... والآن يقول العشاق والزبائن : « لقد طبل لها القزم العفريت وأودى بها الى القبر » .

ويتناول الكاتب فى صفحات كثيرة ، عشرات بل مئات ، اتصال اوسكار بالحياة السياسية فى فترة ما قبل الحرب مباشرة ثم فى فترة الحرب . ويمكن اعتبار هذا الجزء فى حد ذاته رواية موضوعها الحرب ، ورواية موضوعها السياسة ، ورواية موضوعها النقد اللاذع للعصر . ان « الطبلة الصفيح » مجموعة من الروايات متداخلة بعضها فى البعض ، وهذه الروايات تتجاور فى غير ما صعوبة نظراً لاسلوب التقرير الصحفى او المقال العلمي او النص النقدى الذى يلجأ اليه جونتر جراس محطماً القالب التقليدى للرواية ذات الاحداث المتواترة . ومن بين الخطوط التي تتنسج منها الرواية خط التطور الجنسي لاوسكار ، فاذا كان اوسكار لا ينمو فى الهيئة البدنية العامة ، فهو ينمو جنسياً ، ويخرج من مرحلة ليدخل المرحلة التي تليها . وهو ينضج جنسياً ويقيم علاقة جنسية مع ماريا زوجة ابيه او من يقال انه ابوه ، ويفصل جونتر جراس الكثير من امر هذه العلاقة تفصيلا على طريقة ما يعرف بالادب المكشوف . ويعتقد اوسكار ان الطفل كورت الذى تضعه ماريا ليس ابن ماتسيرات بل ابنه هو . ويحدث أن يموت ماتسيرات ويحمل الى المقابر ليدفن ، ويشترك فى الجنازة كورت وهو فى الرابعة من عمره واوسكار وهو فى الحادية والعشرين . واثناء الدفن يعبث كورت بقطعة من الحجر فيصوبها الى راس اوسكار فتصيبه فى مؤخرة راسه ، واذا بهذه الضربة توقظ اوسكار وتجعله يقرر العودة الى النمو . كانت الحرب قد انتهت واصبحت الحال غير الحال . يقول **اوسكار** :

« فانتزعت طبلتي من جسمي والقيتها وعصيها الى قبر ماتسيرات وقررت ان انمو ، وفى الوقت نفسه عانيت من طنين متزايد فى اذني ، واصابتني ظلطة فى حجم عين الجمل فى مؤخرة راسي ، القاها على ابني كورت البالغ من العمر اربعة اعوام ونصف ... وبدا نموى يتقدم بخطى كانت ضئيلة ولكنها كانت ملحوظة ... وربما كان **كورت** يريد ان يرى فيّ اباً كاملاً نامياً » .

وينزل اوسكار الى معترك الحياة ، فيتصل بدنيا الفن ويعمل كموديل تارة وكفنان تارة اخرى ، ثم يتصل بدنيا النساء ويقيم العلاقات مع هذه وتلك ، حتى تكتشف الشرطة ذات يوم جثة الممرضة **دوروتيا** التي كان **اوسكار** على علاقة بها ، وتتجه الشبهات اليه ، ويتقرر وضعه فى مصحة الامراض العقلية . ومن هناك تخرج قصة حياته .

تتابعت بعد هذه الرواية اعمال روائية اخرى ، منها « **قطة وفار** » (١٩٦١) و « **سنوات قلرة** » (١٩٦٣) و « **تخدير موضعي** » . ولكن جونتر جراس لم يتمكن من الارتفاع فوق المستوى الرائع الذى بلغه فى « **الطبلة الصفيح** » . ويمكننا ان نستخلص مميزاته الفنية اعتماداً على رواية « **الطبلة الصفيح** » وهي نفسها مميزات ادبه الروائي عموما . جونتر جراس يجمع – كما ذكرنا – بين الواقع واللاواقع بطريقة تذكرنا بطريقة كافكا وان كان جونتر جراس يزيد على طريقة كافكا ادخال عناصر من التاريخ ومن التحليلات العلمية . حتى عندما يصف شخصية اوسكار يتحدث عنه تارة بـ « هو » وتارة بـ « انا » ويسميه باوسكار فى احيان اخرى ، انه يقترب منه ويبتعد ، يتقمص شخصيته ثم يخلعها ، ويبين فى هذه الاثناء ان الانسان لا يجد فى الحياة المعاصرة سبيلاً الى تحديد شخصيته . وجونتر جراس ينوع اسلوبه تنويعا عجيبا ، فهو يكتب تارة على طريقة حكايات الاطفال وتارة على طريقة جوته ، ويعارض كافكا والرومانتيكيين والواقعيين والناتوراليين ، . ومن هنا فاننا لا نجد فى الرواية وحدة اسلوبية ، انها شيء لا يسعى اليه جونتر

جراس ، واذا صح انه يسعى الى شيء فى هذاالمضمار فهو انما يسعى الى تحطيم ما كان مالوفا من التزام وحدة وتجانس فى الاساوب . واذا كانجونتر جراس يحطم المالوف فى هذا الاتجاه ، فانه يحطمه فى اتجاهات اخرى متعددة غيره ، منهـاالكشف المبالغ فيه عـن النواحي الجنسـية ، والجرى وراء الموضوعات والمشاهد المقرفـة اوالمروعة ، ويحرص جونتر جراس على التماس ما لديه من خبرات ومن ذكريات خاصة وتشكيلهافى القالب الفني الروائي ، وتتقدم هذه الخبرات والذكريات مجموعتان ، مجموعة تدور حول وطنهـ دانتسيج وما حولها ــ ومجموعة تدور حـول اشتغاله بالفنون التشكيلية .

★ ★ ★

وشخصية الابن الذى يقف نموه ويظـلقزما شخصيه متكررة فى الادب الالمانى المعاصر . وكتاب الروايه يعودون اليها لانها تتيح لهم مجالامضاعفا للنقد ، مجال النقد الساذج من وجهة نظر الطفل ، ومجال النقد العميق من وجهة نظرالكبير . كذلك يعبر الاهتمام بهذه الشخصية المسخة عن تمرد الجيل الجديد على ما يتلقاه منالجيل القديم ، وتمرد الابناء على الاباء تمـردا يصل الى حد العداوة او الاستخفاف لان الاباء همالذين كانوا يحملون المسئولية فى المجتمع الالمانى عندما قامت الحرب وفسدت الحياة . نجد هذهالشخصية فى رواية « **الاقزام العمالقة** » لجيزيله السنر التي حصلت على جائزة فورمنتور العالميةفى مايو ١٩٦٤ . وجيزيله السنر تمثل الجيل الجديد الذى لم تعـد ذكريات الحـرب بالشيءالهام بالنسبة اليه ، فهى من مواليد ١٩٣٧ ، وهى لذلك لا تذكر الا المرحلة الثانية ، مرحلة الحطامثم المرحلة الثالثة مرحلـة البحث عـن الذات .
ونقطة البداية فى فهم انتاج هذا الجيل الجديدمن الروايه والشعر وغيرهما من الاعمال الادبية والفنية هي موقف هذا الجيل الرافض لا حيال الحياة التي وجدها ، او التي القي اليها فحسب ، بل حيال الجيل الذى سبقه ، جيل الاباء ، الجيلالذى خرج فوجد نفسه فىرعايته اجتماعيا وفكريا وثقافيا ودينيا .. الجيل الجديد ــ ونقصد منهبصفة خاصة قطـاع المتمردين ــ ينكـر المعايير السابقة والقيم الموروثة انكارا تاما . ومعنى هذامن الناحية الفنية انه يجدها قبيحة ، منفرة ، مرعبة ، هزاة ، مسخة ... وما الى هذه القيمالجمالية التي يعوزها الانسجام الفكـرى او الوجداني او الحسـي . **ويتمثل هذا الموقفالرافض فى قصيدة لشاعر من مواليد عام ١٩٢٩ هو هانس ماجنوس انتسنسبرجر ، تحمل عنوان« تاريخ حياة » :**

« تاريخ حياة »

عندما خرجت صارخاً
من نعشي ، من امي .
بين مولدى الخائن
مختوماً بالزيت والماء والملح
وبين موتي الذى ولدت به ،
فى تلك الاونة الطويلة بين يوم الجمعة
ويوم جمعة وضيع متكرر ، طعمت

وعمدت واختبرت للجيش . والحظ ينفعه
وجه القوة الذى يكسوه الطلاء .
كان الثلج يتغير كل عام مرة .
وكنت انا اغير كفني كل يوم مرة .
ولاحقت خطوط السماء الأربعة .
واقلتت كلماتي على ريح .
ولم تلتهمني شهرة ولم تحرقني نار .
بالليل يثقل كبدى وكانه الحجر .
وعندما يحل يوم جمعة اسمع صرخة .
كانما انا اصرخ فى كفني الابيض .
قبل آونة طويلة ، ساعة مولدى ،
فانام غاضبا وافكر :
هذا لا يعنيني فى شىء . ستكون هناك
حرب اخرى ، وكلب ميت آخر ،
ولست انا الذى سارسل الى القمر على الدقيقة
مدفونا فى مكان صارخ تجرد من العقل والروح .

اننا هنا نجد الشاعر يرفض اشياء كثيرة اساسية ، يرفض الزمان والمكان ، ويرفض المفاهيم والكلمات ويرفض بطبيعة الحال القوالب الفنية المتوارثة .. وهو يصور الحياة كانها الموت ، ويصور الام وكانها النعش ويتحدث عن حرب اخرى وكلب ميت آخر يرمز به الى الناس.
بهذه الصورة تقترب من عالم رواية « الاقزام **العمالقة** » لالسنر . انها منذ البداية تجمع الاضداد فى هذه الكائنات او هذه الاشياء التى تجمع بين هيئة العملاق وهيئة القزم . وهى تخرج من جمع الاضداد الى اسلوب يذكر بكافكا ، فهي تميل بالمتضادات والمتناقضات الى ناحية الطابع التهكمي الكريكاتورى ، وكانما الاشخاص اقزام ارادوا ان يكونوا عمالقة ففشلوا ، او عمالقة استحالوا الى اقزام ففشلوا ، ولكونت لوحات مهزوزة تجمع بين التأثير المضحك والمحزن فى وقت واحد ، وتدور الرواية ، او المحاولة الروائية ، حول طفل هو « لوتار لايتلاين » .. ولد صغير لم يدخل المدرسة بعد .. ينظر ويصف دون ان يعرف قيداً من منطق او اخلاق او تقاليد . اول المشكلات التي تطالعنا فى « الاقزام العمالقة » هى مشكلة العلاقة بين الابن ووالديه . الابن يرفض ابويه . ولهذا فاننا نجد له ابا ميتا ، وابا حيا فى وقت واحد ، ونجد ان اباه الحي يصطحبه الى قبر ابيه الميت . والاب الحي يعمل مدرسا شخصيته مضحكة فهو يصطنع العلم والجد وما له منهما نصيب . والاب الحي نهم يذهب الى المطعم فياكل ـ بالفعل او على سبيل الظن ـ طعام الناس جميعاً فيضطر هؤلاء الى الهجوم عليه بالشوك والسكاكين ليسدوا رمقهم . هو عندما ياكل اللحم ياكله نيئاً من الداخل ناضجا من الخارج فقط فيتسبب للابن فى الاصابة بالدودة الشريطية التي تضعفه اضعافاً شديداً ، وكانما تريد المؤلفة بالدودة الشريطية الرمز الى الضرر

الذي يلحقه الاباء بالابناء . وتتسع الدائرة فتظهر الام ، وهي امراة مجردة من الارادة ، لاحول لها ولا قوة ، وهي محدودة القدرات ، محدودة الفهم ، لا يزيد دورها عن التبعية والمعاناة . انهـا قد تستطيع أن تطبخ ما يرضي نهم زوجها ، ولكنهـا لا تستطيع ان تسلك الخيط في الابرة . وتظل هذه الام مشتركة في احداث **« الاقزام العمالقة »** الى ان نفاجأ بانها لم يعد لها وجود ، وكذلك الاب لا نجد له اثرا . وعندما يعود الصغير ذات يوم الى البيت ، او الى ما يظن انه البيت ، يجد امرأة ورجلا يعرفانه ، ولكنه لا يعرفهما .

وتعرض المحاولة الروائية في اطار الرفض العام انماطا بشريه تنبض بالحياة ولكنها تنجرف الى ما يتحول بها الى صور ساخرة لا مضحكة لامعقولة . هذا هو الطبيب تراوتبرت الذي يهتم بالكلاب اكثر مما يهتم بالمرضى ، والذي يثقل على مرضاه البسطاء بشروح علمية معقدة يثير بها الرعب في نفوسهم ، ثم هو يتورط مع الكلاب والاغنام فتوقعه هذه الحيوانات على الارض وتركب فوقه ولا يستطيع أن يتصرف بشيء حيالها . وهذا هو الجزار الذي يحتفل بيوبيله فيقدم الى زبائنه السجق بالمجان ، والزبائن ياكلون السجق بنهم جنوني حتى يتخموا ولا يستطيعون الحركة . وهذا هو الجندي فقد ساقا في المعركة فاصبح يسيطر على الناس بالبقية الباقية منها . وهذه هي الجدة التي تضطرب بين ذكريات زوجها الغرق وتعلق بتصورات دينية مهزوزة ، ولا تستطيع في اضطرابها هذا ان تقضي شأنا من شئون الحياة . وهذا هو الخال يدخل مصحة المدمنين على تعاطي المسكرات ويخرج منها خائر القوى عديم الارادة تسيطر عليه ممرضة من المصحة اضطرته الى الزواج بها . وتعرض المحاولة الروائية **« الاقزام العمالقة »** الى الشخصيات المتفردة مجموعات من البشر في حركات غير معقولة : مجموعة السائرين في موكب ديني يتفرق ويضطرب قبل ان يصل الى غايته .. ومجموعة الهمج الذين يعيشون في القمامة .. ومجموعة رواد الغابة الذين يرقدون في شباك معلقة بين الاشجار ويتعرضون لهجوم عجيب . وجيزيله السنر تأخذنا في جولة نشاهد فيها البيت من الداخل والخارج ، والمدرسة من الداخل والخارج ، والمطعم والمقابر والشارع والترام والغابة والمصحة والمطار المهجور واماكن تجميع القمامة ، والكباري والنهر ... اماكن يبدو عليها كانها موجودة على هيئة معقولة ، ثم ما نكاد ندقق النظر فيها حتى نرى ما فيها من اضطراب وفساد .

تذهب جيزيله السنر في تصويرها الشخصيات والاماكن وفي معالجتها للمفاهيم منهجا يقوم على الرفض منذ البداية ، ولهذا فهي تبرز القبح والتنافر والتضاد ، وهي لا تقبل شيئا قائما على حالته ، بل تصب عليه وابلا من النقد حتى تستجلي جوانبه ، وهي اذا كانت لا تصل الى استجلاء شيء ، فهي على الاقل قد اوتيت الجراة على المحاولة . الموكب الديني مثلا يبين مدى الاستهتار بامور الدين ، والتعلق بالظواهر دون الباطن . حقيقة انه صورة مهزوزة ، وانه يدعو للضحك ، ولكن المضمون لا يخفى على القارىء المتعمق . وتؤكد السنر بطريقة شديدة المبالغة صعوبة تحديد اماكن الاشياء واحجامها ، فهي اذا قالت « الى اليمين » استدركت وقالت « او الى اليسار اذا نظرنا من الناحية المقابلة » .. وهي لا تقيس بالسنتيمتر والمتر بل تقيس نسبة الى اشياء مثل « عرض بيت » او « مقدار شباك » او « مسافة تساوى خمس اقدام » . وصعوبة التحديد تشمل الاشخاص كذلك ، فقليلا ما تعرف أسماءهم ، وهي تشير الى الاشخاص نسبة الى كلام قالوه او عبارة رددوها . وقد تضطرب الامور بالانسان فلا يستطيع تحديدها ، وقد يظن انه يواجه شخصا آخر وهو يواجه شخصه هو .

والثورة على المفاهيم والقيم القائمة شديدة وما اشبهها بثورة جونتر جراس ، وهي تظهر واضحة في التفصيل في معالجة الامور الجنسية تفصيلا يجتاز كل حدود ، وعدم الحرج امام تصوير مشاهد لم يكن الأدب يكلف بها ، بل يمر عليها عابرا ، مثل مشاهد التبول والتبرز ، واذا كان جونتر جراس على سبيل المثال يفيض في حديث التاريخ والسياسة فلا شان لجيزيله السنر بهذه الاشياء . انها تريد للانسان ان يبدأ من البداية ، وتصور مدى الصعوبة التي يقابلها في هذا المضمار ، لانه لا يجد الطريق مستقيمة خالية ، بل يجدها معوجة ملتوية مليئة بالعوائق والصعوبات التي وضعتها الاجيال القديمة . ليت الانسان يستطيع ان يحدد من جديد الأرقام والحروف والكلمات والمقاييس والمكاييل ويحدد الاتجاهات ثم القيم والمفاهيم حتى يستطيع ان يقف بقدم ثابتة على ارض واضحة وان يتفاهم مع الاخرين على اساس من الوضوح المتبادل .

مشكلة الخلاف بين الأبناء والآباء اذن مشكلة حادة في الأدب المعاصر في المانيا ، والادباء يعالجونها كل على طريقته . والجراة « الشكلية » التي تجدها في اعمال البعض مثل جونتر جراس وجيزيله السنر ، لا يجد ادباء آخرون ما يدعوهم الى الأخذ بها ، وهم يخرجون روايات على النمط التقليدي من ناحية الشكل ، ولا يهدمون كل شيء انتقل اليهم من الجيل السابق ، ويركزون اهتمامهم كله على المضمون فيحاولون عرضه في حدود امكانات الفهم العام ، دون ان يتنازلوا عن شيء مما يريدون التعبير عنه من انكار الابناء لتصرفات الآباء او ربما لومهم عليهم . نذكر من بين هؤلاء الادباء **زيجفريد لينتس وهاينريش بل** .

وزيجفريد لينتس من مواليد عام ١٩٢٦ في لبك ببروسيا الشرقية ، درس بعد ١٩٤٥ الفلسفة والآداب الانجليزية والآداب الالمانية ثم اشتغل بالصحافة والنقد الأدبي فلما ذاعت شهرته ، بعد نجاح اعماله الروائية والمسرحية قصر نشاطه على التأليف . وروايته « **درس في اللغة الالمانية** » التي ظهرت في عام ١٩٦٨ تقوم على اختلاف اساسي في الراي بين الابن والاب .. الأب يعمل شرطيا في خدمة النازيه ويؤدي مهام منصبه بتفان لا نهاية له واخلاص المرؤوس للرئيس صاحب السطوة والنفوذ . ولقد حدث ان اكتشف الأب أن صديقه الرسام نانزن يقف من النازية موقف العداء ، فقرر ان يتخذ الاجراءات ضده ويبلغ السلطات حتى تقبض عليه وتنقله الى معسكرات الاعتقال . اما زيجي ابن الشرطي فانه يقدر الرسام ويحترمه ويرى انه جزء من الثقافة التي يجب على كل انسان الاسهام في الحفاظ عليها . ولهذا فقد استولى الابن على صور الرسام واخفاها في طاحونة مهجورة حتى لا تتعرض للتبديد والاتلاف . وكانت الطاحونة المهجورة مكانه المحبب الى نفسه يذهب اليه بعيدا عن الدنيا القاسية ، فيجد الراحة بين الأشياء التي انقذها وجمعها هناك . ولكن سرقة الصور لم تخف على الشرطة التي سارعت الى اعتقال الفتى وايداعه اصلاحية الاحداث . وكانت اصلاحية الاحداث تسعى الى اصلاح من يحالون اليها بكل الوسائل ومن بينها التعليم ، وطلب مدرس اللغة الالمانية من الفتى ان يكتب مقالا عن الواجب ، فجلس الصبي يستجمع خبراته ، ويتصور ما فعله ابوه الشرطي في صديقه الرسام العظيم ، ويتصور ما فعله ابوه في اخيه الاكبر عندما فر من الجندية تمردا على النازية فما كان من الأب الا ان ابلغ عن ابنه ، وتزاحمت الصور على الفتى فلم يستطع ان يتم المقال ، وظن المدرس ان الفتى رفض كتابة المقال تمردا على الاصلاحية ، فوضعه في زنزانة بمفرده . وهناك كتب قصة « ذلك الدرس في اللغة الالمانية » .

زيجفريد لينتس يتخذ لمادته القصصية قالبا محكما غاية الاحكام : فتى في زنزانة باصلاحية الاحداث يكتب ذكرياته عن ابيه الذي تسبب في دخوله ظلما الى الاصلاحية . في هذا القالب تتوالى المشكلات الحادة التي يواجهها الجيل الجديد في المجتمع الالماني المعاصر . مشكلة تصرفات الاب التي كانت تبدو له سليمة وشرعية واخلاقية ايام حكومة كان بحكم الوظيفة ملزما بطاعتها ، وتصرفات الابن التي كانت تبدو تمردا ممقوتا ؛ وهي في الحقيقة تصرفات كريمة نبيلة في خدمة المبادىء والثقافة والقيم الانسانية . وتتراكم على مائدة البحث مشكلات عامة : مشكلة الحرية ـ مشكلة الاخلاق في عالم متغير ـ مشكلة الواجب بين السلطة والضمير .

اما هاينريش بل فيعالج هذا الموضوع في روايته « **آراء مهرج** » التي تميل بالنقد الى النواحي الاجتماعية قبل غيرها من النواحي . وهاينريش بل من ابرز ممثلي الفن الروائي في المانيا المعاصرة ، ولد في كولونيا في عام ١٩١٧ وأمضى هناك سنوات حياته الاولى حتى حصل على شهادة الثانوية ثم اشتغل ببيع الكتب حتى قامت الحرب العالمية الثانية فجند فيها وظل جنديا حتى انتهت الحرب في عام ١٩٤٥ وأسرته القوات الامريكية ووضعته في معسكر للأسرى في شرقي فرنسا . فلما عاد الى المانيا التحق بالجامعة لدراسة الآداب الألمانية ، وعمل في ورشة نجارة يمتلكها اخوه ليتفق على دراسته . وسرعان ما صنع لنفسه اسما في عالم الادب ، فحصل في عام ١٩٥١ على جائزة « الجماعة ٤٧ » ثم على عديد من الجوائز التقديرية الشهيرة من المانيا ومن الخارج . ويعالج في رواياته وقصصه موضوعات الحرب ، ومحنة المجتمع المحطم في سنوات ما بعد الحرب ثم مشكلات المجتمع بعد النهضة الاقتصادية الهائلة التي شهدتها المانيا . في رواية «**آراء مهرج**» التي صدرت في عام ١٩٦٣ ، يتخذ شخصية شبيهة بشخصية الطفل ـ الرجل عند جونتر جراس ، وهي شخصية الرجل الجاد ـ الهازل بشخصية المهرج الذي يظهر على المسارح فيسلي الناس بما يؤديه من حركات مضحكة ، ولكنه في الحقيقة انسان صاحب افكار ومبادىء . وتتيح هذه الشخصية المزدوجة ، مثل شخصية الطفل ـ الرجل امكانية النقد اللاذع ، وامكانية الكشف عن الوجه الآخر للأشياء على نحو اكثر تأثيرا في القارىء الذي يتوقع من المهرج الكثير من السذاجة فاذا به يواجهه بالكثير من الفطنة والحكمة . والمهرج هنا شاب ينفصل عن اسرته لانه لا يستطيع ان يعيش تحت سقف واحد مع امه التي تشق سبيلها بنجاح في المجتمع بالنفاق ، وهي تنافق هنا باسم الدين بعد ان عاد للكاثوليكيين الكثير مما كانوا قد فقدوه من سلطان ايام النازية . والمهرج لا يقر اباه على الطريقة التي يريد ان ينشئه عليها وان يكونه على اساسها ليندمج في المجتمع القائم بما له وما عليه . ولكن آراءه الطيبة تصطدم المرة تلو المرة بصخرات المجتمع المنافق القاسي الذي لا قيمة للفرد فيه . انه يحب ماريا حبا صادقا ويريد ان يتزوجها ، ولكنها ترد عرضه باسم الدين وتتزوج من منافق وصولي . وهو لا يجد من يتيح له فرصة اظهار مواهبه الفنية ، ناهيك عن صقلها وانمائها . وهكذا تسوء حاله وينتهي الى التسول على درج محطة السكك الحديدية .

وكان هاينريش بل قد نشر في عام ١٩٥٤ رواية اخرى نحب ان نشير اليها وهي رواية « **بيت بلا حارس** » التي تدور حول الأولاد الذين فقدوا آباءهم في الحرب فشبوا في بيوت لا حارس عليها . مارتين باخ فقد أباه في روسيا . كان الأب انسانا رقيقا يكتب شيئا من الشعر ويتمنى ان تتاح له فرصة في الحياة ليصبح شاعرا ، فقامت الحرب ودفع به اليها فوقع لسوء حظه

تحت امرة الملازم الشرير جيزلر الذى قرر ان يتخلص منه فكلفه بمهمة استكشافية خطيرة لم تكن ثمة حاجة اليها فلم يعد باخ منها . وشب مارتين لا يعرف من ابيه الا صورته ، ولا يعرف الا امه وجدته اللتين كانتا تقومان على تربيته . كانت الام جميلة وكان الرجال يطمعون فيها ولكنها لم تكن تريد ان تتزوج مرة اخرى بعد موت زوجها الاول فى الحرب ، حتى عندما تقدم اليها السيد البرت الذى يقيم فى البيت نفسه لم تعره انتباها . اما الملازم جيزلر فقد عاد من الحرب سليما معافى واتم دراسته بالجامعة واشتغل بالنقد الادبي واخذ يلقى محاضرات عن الشعراء الجدد ومن بينهم راى باخ الذى تسبب بحقده الاسود فى الفتك به . ولم تستطع الارملة المكلومة ان تسكت على هذه الوقاحة الدنيئة ، وصرخت بالحقيقة فى وجه رجل مات ضميره ، وظن انه يستطيع ان يلبس لكل زمان قناعه . ـ اما صديق مارتين باخ ، الصبي هاينريش بريلاخ ، فقد لاحظ بعد وفاة ابيه فى الحرب ، ان الرجال يترددون على امه فيزورونها ثم ينصرفون ليعودوا اولا يعودوا ، ووجد كلمات مكتوبة على حيطان مدخل البيت تصف الأم بانها فاجرة . وعلم الصبي أن الكبار يتحدثون عن امور حديث التوقير والاجلال ويتصرفون على نحو يخالفها تماما ، انهم يتحدثون عن الاخلاق ، ولكنهم فى الحقيقة يتسترون وراءها ويفعلون ما يحلو لهم او يضطرون اليه .

ونحن اذا ما قارنا بين الروايتين وجدنا ان السنوات العشر التي مرت بين ظهور الاولى وظهور الثانية غيرت دائرة اهتمامات الاديب ، فبعد أن كان يهتم بالحرب وبالمشكلات المتصلة بالحرب مباشرة ، أخذ يركز على الانسان ومكانه فى المجتمع بصفة عامة . ويجمع هاينريش بل فى رواياته بين الدراسة التحليلية للانسان فى حد ذاته ، والدراسة النقدية للمجتمع وما به من قوى هائلة لا يستطيع الفرد ان يجابهها دون ان يتحطم .

* * *

وموضوع دراسة الانسان ومحاولة الوصول الى شيء ثابت يمكن ان يقيم حياته عليه فى اطمئنان ، موضوع عام يشغل بال اصحاب الأقلام فى عصرنا الحاضر ، ولعل الأديب السويسرى ماكس فريش من ابرز من تعرضوا له . فى رواية « شتيلر » التي نشرها عام ١٩٥٤ . يصور انسانا هرب من المجتمع الذى يعيش فيه واختفى فترة من الزمن ثم عاد لينكر كل ما اتصل من حياته فيما مضى ، وليبدأ حياة جديدة لا علاقة لها بالقديمة ، وتنتهي به هذه المحاولة الى ضياع شخصيته تماما . اما رواية « **هومو فابر** » (١٩٥٧) فيدرس فيها علاقة الانسان بالآخرين ، وكيف تسير هذه العلاقات على نحو لا يعرف الانسان عنه هل هو وليد المصادفة او التدبير المحكم . واذا كان هومو فابر ، بطل الرواية قد ظن ان حياته تتطور من مرحلة الى مرحلة تطور كل شيء يحكمه قانون العلم الدقيق ، وتتابع كما تتابع الارقام فى الرياضيات ، وتتداخل بعضها فى البعض تداخلا يمكن حسابه وتوقع نتائجه كما يحسب الانسان الكميات الرياضية فى تداخلها بعضها مع البعض ويتوصل الى نتائج العمليات المختلفة بدقة لا يخالجها الشك ، فان حياة **هومو فابر** تنتقل من مصادفة الى مصادفة حتى يتاكد ان حساباته الرياضية لا تطابق واقع الامور فى هذه الدنيا . انه يرحل الى ابعد بلاد الدنيا ، ويبتعد عن مطلقته « هنه » السنوات الطوال ، وحينما يتحرك قلبه بالحب ويفكر فى العودة الى الزواج تكون المراة التى يتعلق بها هي ابنته من مطلقته ، ويقع فى محنة خطيرة

لاتنتهي الا عندما يتدخل القدر فيحطم حياة البنت ، ويجمع بين هومو فابر ومطلقته بعد سلسلة من الاضطرابات يعجز الانسان عن فهم مكانه منها . ويعالج ماكس فريش فى رواية « **ليكن اسمي جانتنباين** » التي نشرها عام ١٩٦٤ موضوعاً من الدائرة ذاتها ، فالأحداث فيها تدور حول انسان تحولت الدنيا فى نظره الى فراغ وامتلأت بالاضطراب واصبح عليه أن يبحث عن نفسه وعن مقومات حياته ، وهو فى معرض هذا البحث يجرب شخصيات متعددة يلبسها كما يلبس الانسان الثوب ، الواحدة بعد الاخرى ، لعله أن يجد الشخصية المناسبة له فى ظروف يرتاح اليها .

ولاينبغي ان نغفل عن الأعمال الروائية **لفريدريش دورينمات** (١٩٢١) الاديب السويسرى الكبير الذى تقوم شهرته فى المقام الأول على أعماله المسرحية . ويتصور فريدريش دورينمات بصفة عامة ان الدنيا ، وان تقدمت البحوث العلمية والمبتكرات التكنولوجية وبعد ان امتلكت الانسانية ادوات الدمار التي تكفي لابادة الحياة فى لحظات ، قد تحولت الى مادة لا يمكن التعبير عنها فنياً الا فى قالب الكوميديا . وهذا هو الاطار الذي ينبغي ان نضع فيه رواية مثل « **يوناني يبحث عن يونانية** » التي نشرها فريدريش دورينمات فى عام ١٩٥٥ . تدور الأحداث فيها حول الشاب ارنولف ارخيلوخوس الذى يعيش فى بلدة ما فى سويسرا ، سعيداً راضياً ، يعتقد ان الاحوال كلها على خير ما يتوقع الانسان ، وان الوظيفة التي يشغلها تكفيه . وذات يوم فكر فى الزواج وقرر ان يعلن فى الجريدة باختصار « يوناني يبحث عن يونانية » بحثاً عن المراة المناسبة ، وقد ظن انه وهو يوناني الأصل يحسن التصرف عندما يتزوج من يونانية مثله . وهنا ظهرت فى حياته خلويه سالونيكي الفنية الجميلة ، قرأت الاعلان ووضيت بان تتزوجه . وتغيرت احواله فاصبح يعيش فى فيلا جميلة ، واصبح مديراً لشركة بل وشغل منصباً رفيعاً فى مجلس الكنيسة . وذات يوم ، وعلى وجه التحديد ، يوم عقد القران فهم ارخيلوخوس ان المراة التي تتيح له هذه الحياة الرغدة غانية . ولم يستطع ان يحتمل نظرات الناس الساخرة اليه فهرب من خلويه واخذ يجرى حائرا فى شوارع المدينة ، حتى التقى بفاركس المتمرد الذى يخطط لأعمال انقلاب عنيفة . ورضي ارخيلوخوس فى يأسه بأن يشترك مع هذا الثائر الخطير ، وان يتعاون معه فى السبيل التي يسير فيها . وتلقى ارخيلوخوس تكليفا بان يقوم بالهجوم على قصر رئيس الدولة وقتله . وبدأ التنفيذ بالفعل ، ودخل القصر ، ولكنه قبل ان يلقى القنبلة ، دخل فى حوار مع الرئيس ، فوجده انسانا لطيفا واسع الفهم كبير القلب . وهنا تراجع ارخيلوس عما اعتزم وخرج وقد عفا الرئيس عنه . وكان لهذا اللقاء اثره فى تحويل فكر الشاب الحائر ، لقد علم ان الدنيا فيها الخير وفيها الشر ، وان الانسان حيث يلتمس الشر يجده ، وحيث يسعى الى الخير يصل اليه . وعاد ارخيلوخوس الى خلويه فوجد انها قد اختفت .

ولفريدريش دورينمات رواية طريفة هي « القاضي وجلاده » نشرها فى عام ١٩٥٢ وارتفع فيها بالرواية البوليسية الالمانية الى مصاف الاعمال الادبية الجيدة ، وهذا شيء كانت آداب امم اخرى قد سبقت اليه . وهناك محاولة من نوع آخر لمعالجة الرواية البوليسية قدمها الاديب النمساوى الشاب بيتر هاندكه (١٩٤٢) فى رواية « **البائع المتجول** » وناقش فيها على عادته القيمة

الفنية والفكرية لقالب الرواية البوليسية . وغيرهذه المحاولة فى مجال الرواية البوليسية محاولة اريش كيستنر (١٨٩٩) لكتابة القصة البوليسيةللاولاد « **اميل والمخبرون** » مضيفاً بهذه الرواية عملا قيما آخر فى قائمة الأعمال الروائيـة التي كتبها للأولاد .

★★★

ونحن اذ نختم عرضنا للأعمال الروائية فيالمانيا فى العصر الحاضر نرجو ان نعود الى هذا الموضوع مرة اخرى لنعرض أعمال مارتن فالزر واوفيونزن وفالتر ينس وانجبورج باخمان وان نتناول خاصة روايه ارنو شميت التي اصدرهـامنذ سنوات قليلة تحمل اسم روايه وماهي فى الحقيقة الا مجموعة ضخمـة مـن المذكـراتالموسوعية تغطي مئات الصفحات فلا يستطيع حتى القارىء المتاني الصبـور ان يطالعهـا ..ومحاولة جابرييله فومن فى الرواية القائمة على « القص واللصق » فهي تتنـاول مجموعة مـنالكتب والجرائد وتقص منها نصوصـاً باكملها تلصقها بعضها فى البعض دون ان تضيف شيئامن عندها .

★★★

المصادر والمراجع

هناك مجموعة من الترجمات ومن المقالات بالعربية ذكرناها في كتابنا « صفحات خالدة من الادب الالماني » ص ٦٢٢، ٦٢٩ ، دار صادر بيروت ١٩٧٠ .

ونحب ان نشير الى طائفة من الترجمات والمقالات عرفتنا شيئا من الادب الالماني المعاصر :

● – هرمن هيسه ، لعبة الكريات الزجاجية . ترجمة دكتور مصطفى ماهر ، القاهرة ١٩٦٩ ، دار الكاتب العربي (من الادب العالمي) .

● – هرمن هيسه ، قصة شاب (بيتر كامينتسند) ترجمة دكتور مصطفى ماهر ، القاهرة ١٩٦٨ ، دار الكاتب العربي (روايات عالمية) .

● – من ادب دورينمات ، مقالان بقلم دكتور مصطفى ماهر . قدم بهما لزيارة السيدة العجوز (سلسلة روائع المسرح العالمي رقم ٥) ، القاهرة ، الدار المصرية للتاليف والترجمة) والشبرك (سلسلة من المسرح العالمي رقم ١٠ الكويت ، وزارة الارشاد والانباء) .

● – مجموعة قصص المانية حديثة ، دار صادر بيروت ١٩٦٦ ، ومجلد اخر منها بعنوان « غناء المناكب وقصص اخرى » ١٩٦٧ ، ترجمة دكتور مصطفى ماهر واخرين .

(يحتوي المجلدان على بيانات عن حياة واعمال بعض الادباء الالمان البارزين المعاصرين) .

● – مقالات عن هرمن هيسه ، فولفجنج بورشرت ، جوتفريد بن ، جونتر جراس ، هانس ماجنوس ، انتسنسبيرجر في مجلة الفكر المعاصر القاهرية في اعداد : مارس ١٩٦٥ و سبتمبر ١٩٦٥ ، مايو ١٩٦٦ ، فبراير ١٩٦٧ ، ونوفمبر ١٩٦٧ .

● – فرانتس كافكا : القضية ترجمة دكتور مصطفى ماهر ، القاهرة ١٩٦٨ دار الكاتب العربي .

● – فرانتس كافكا : القصر ، ترجمة دكتور مصطفى ماهر ، القاهرة ١٩٧١ ، دار الكاتب العربي .

● – جيزله السنر ، الاقزام العمالقة ، ترجمة دكتور مصطفى ماهر ، دار الكاتب العربي ، القاهرة (روايات عالمية رقم ٤٩٤) .

اما المراجع الاجنبية فنختار منها العناوين التالية :

Eberhard Lämmert: **Bauformen des Erzählens**, Stuttgart 1955, 1967;

Franz K. Stanzel: **Typische Formen des Romans**, Göttingen 1964, 1967;

Wolfgang Kayser: **Entstehung und Krise des modernen Romans**, Stuttgart 1961.

Wilhelm Emrich: **Die Erzählkunst des 20. Jahrhunderts und ihr geschichtlicher Sinn.** In: Deutsche Literatur in unserer Zeit. Hrsg. von Wolfgang Kayser, Göttingen 1959, S. 58 ff;

Fritz Martini: **Wandlungen und Formen des gegenwärtigen Romans.** In: Deutschunterricht (Stuttgart), 1951, Heft 3;

Rolf Geissler (Hrsg.) **Möglichkeiten des modernen deutschen Romans**, Frankfurt/Main (Diesterweg) o.J. (1962);

Helmut Arntzen: **Der moderne deutsche Roman.** Voraussetzungen - Strukturen - Gehalte, Heidelberg (Rothe) 1962.

Bertha Berger, **De moderne deutsche Bildungsroman**, (1942);

K.A. Kutzbach, **Autorealexikon der Gegenwart** (1950);

F. Lennartz, **Die Dichter unserer Zeit** (1952);
H. Fischer u. O. Mann, **Deutsche Literatur im zwanzigsten Jh.** (1954);
K.A. Horst, **Die deutsche Literatur der Gegenwart** (1957);
H.E. Holthusen **Der unbehauste Mensch. Motive und Probleme der modernen Literature** (1951);
W. Kohlschmidt, **Die entzweite Welt**, 1953);
I. Meidinger-Geise, **Welterlebnis in deutscher Gegenwartsdichtung** 1956);
Albert Soergel u. Curt Hohoff, **Dichtung und Dichter der Zeit**, zwei Bände, 1961;
D. Wober, **Deutsche Literature seit** 1945, (Kröner);
Thomas Koebner, **Tendenzen der dt. Literatur seit 1945**, (Kröner);
Werner Welzig, **Der dt. Roman in 20. Jh.**, (Kröner);
Karl Migner, **Theorie des modernen Romans**, (Kröner);
Brian Keith-Smith, **Essays on Contemporary German Literature**, London 1966;

وفيما يلي ثبت بالروايات التي عالجناها أو أشرنا اليها :

Thomas Mann, Die Buddenbrooks, Der Tod in Venedig, Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull, Der Zauberberg, Joseph und seine Brüder, Lotte in Weimar, Dr. Faustus, Der Erwählte.
Heinrich Mann; Im Schlaraffenland, Prof. Unrat, Der Untertan, Die Armen, Die Jugend des Königs Henri IV, Empfang bei der Welt.
Alfred Döblin, Die drei Sprünge des Wang-Lun, Wadzeks Kampf mit der Dampfturbine, Berge, Meere und Giganten, Berlin Alexander-Platz, November 1918, (Roman, Tetralogie), Die Süd-Amerika-Trilogie, Hamlet oder die lange Nacht.
Franz Kafka, Der Prozess, Das Schloss, Amerika.
Hermann Hesse, Unter dem Rad, Peter Camenzind, Gertrud, Siddharta, Der Steppenwolf, Narziss und Goldmund, Das Glasperlenspiel.
Werner Bergengruen, Der Grosstyrann und das Gericht, Am Himmel wie auf Erden.
Gertrud von Le Fort, Die letzte am Schafott, Dass Gericht des Meeres, Das Schweisstuch der Veronika: Der römische Brunnen - Der Kranz der Engel.
Robert Musil, Die Verwirrungen des Zöglings Törless, Der Mann ohne Eigenschaften.
Erich Maria Remarque, Im Westen nichts Neues, Der Weg zurück, Arc de Triomphe, Der Funke Leben.
Gerd Gaiser, Die sterbende Jagd, Eine Stimme hebt an, Schlussball.
Günter Grass, Die Blechtrommel, Hundejahre, Kaz und Maus, örtlich betäubt.
Gisela Elsner, Die Riesenzwerge, Der Nachkomme, Berührungsverbot.
Siegfried Lenz, Deutschstunde.
Heinrich Böll, Ansichten eines Clowns, Haus ohne Hüter, Das Brot der frühen Jahre.
Max Frisch, Stiller, Homo Faber, Mein Name sei Gantenbein,
Friedrich Dürrenmatt, Der Richter und sein Henker, Griechesucht Griechin.
Erich Kästner, Emil und die Detektive, Das fliegende Klassenzimmer, Drei Männer im Schnee.
Peter Handke, Der Hausierer, Der lange Brief zum kurzen Abschied.
Martin Walser, Das Einhorn.

العالم العربي ومشاكل الفن الحديث

حسن ظاظا*

مرت بخاطرى ، وأنا أهم بكتابة هذا المقال ، قصيدة للشاعر الفرنسى الطليعى « جاك بريفير » عنوانها « نزهة بيكاسو » (١) ، حاول فيها ، بأسلوبه العجيب ، أن يرسب فى قلوب قرائه طرفا من المتطلبات الصعبة ــ وأكاد أقول المستحيلة ــ التى يريدها الفكر المعاصر من الفنان ، وقد استلهم فى قصيدته هذه شخصية صديقه « بابلو بيكاسو » ، شيخ الفنانين التشكيليين المعاصرين على الاطلاق . فبيكاسو فى هذه القصيدة يتمشى فى دنيا الله والناس ، ويعثر فى نزهته هذه على رسام يريد باصرار أن يكون «واقعيا» ، ومع ذلك يتخاذل ، ويبوء بالفشل الذريع ، أمام موضوع يبدو غاية فى البساطة . وهل هناك أبسط من رسم لوحة

* دكتور حسن ظاظا استاذ فقه اللغة واللغات السامية بكلية الآداب جامعة الاسكندرية ويشرف على الدراسات العليا فى كليتى الفنون الجميلة بالقاهرة والاسكندرية بالاضافة الى حصوله على دكتوراه الدولة من باريس فى اللغات السامية والفكر اليهودى . حصل على دبلوم الدولة العالى من مدرسة اللوفر فى تاريخ الفنون التشكيلية وتقدمها . له مؤلفات كثيرة فى فقه اللغة وتاريخ الفن والدراسات اليهودية .

(١) Jacques Prévert; Paroles; Gallimard - Paris, 1949, P. 232 S.

« طبيعة صامتة » ، مكونة من تفاحة موضوعة في صحن .. لا أكثر ! واعتقد انه من الخير ــ بدلا من ان الف وادور حول هذه القصيدة ــ ان احاول تطويعها للقارىء العربي برمتها ، علها تخلق جوا مناسبا لنزهة لنا معا في مسالك الفن الجميل ، نرتاد خلالها حناياه وزواياه ، ونبحث عن مكان عالمنا العربي المعاصر في تلك الحنايا والزوايا . يقول جاك بريفير :

« في صحن مدوّر تماما ..
من القيشاني الأصيل ...
تقبع ــ مرتاحة ــ
تفاحة .

وامامها ، وجها لوجه ،
رسام الواقع ...
يحاول عبثا ان يرسمها ...
أن يرسمها طبق الأصل ، لكن هيهات !
هي لا ترضى .. لا تستسلم !
اذ ان التفاحة ...
لها هي ايضا كلمتها ، شخصيتها ...
ولديها اكثر من حيلة ، في جعبتها !
التفاحة .

هاهي تلك تدور .. تدور ..
في الصحن القيشاني الأصلي
.. وتدور بسخرية وبرود
.. وببطء جدا .. وبلا حركة !

وكمثل امير ..
يتنكر في زي فقير ..
هربا من عدسات التصوير ..
تتنكر تلك التفاحة ..
في هيئة فاكهة حلوة ..
تتنكر !

عندئذ يبدا رسام الواقع ..
يتبين بوضوح صارخ ..
ان جميع الأوضاع ..
التي تأخذها التفاحة ..
هي ابدا ، دوما ، ضده ! ..

وكاي فقير مفلوك ..
او مسكين صعلوك ،
وقع فجاة ، تحت رحمة جمعية ..
خيرية .. انسانية .. هيلمانية ..
للانسان .. والاحسان .. والهيلمان ،
كذلك رسام الواقع :
في طرفة عين وقع فريسة ..
لما لا يحصى من افكار تتداعى ! ..

فالتفاحة ــ وهي تدور ــ توحي بالشجرة ..
والشجرة ، بالشجرة المحرمة ،
وبالجنة .. وبحواء .. وبآدم ايضا ..
وبلاد التفاح ، المعروفة والاسطورية :
كندا .. ايطاليا .. اسبانيا ..
نورماندیا وبريطانيا ..
والثعبان .. او الشيطان ..
وبداية العصيان ..
ومولد الفتون والفنان ..

وسويسرا .. بلد الرامي « وليم تل » (٢)

وكذلك « اسحق نيوتن » (٣)

الفائز بالجائزة مرارا ..

في معرض اللف والدوران ..

لكافة الافلاك والاكوان ! ..

وزاغت عينا الرسام ، ودارت رأسه ،

حتى ما عاد يرى موضوعه ..

واستسلم للنوم ! ..

واذا « بيكاسو » ،

كان يمر هناك ..

كما يمر بكل مكان .. يومياً ..

كانما هو في بيته ..

لمح التفاحة .. والصحن .. والرسام النائم ،

قال بيكاسو: من قال له أن يرسم تفاحة؟ ..

ثم اذا هو ياخذها .. ياكلها ،

وتقول له التفاحة : شكراً !

ويحطم بيكاسو الصحن ..

ويسير سعيداً .. مبتسماً .

قتلع الرسام من الاحلام ..

كما يقتلع الضرس المنخور ..

في وحدته ، مع لوحته التي لم تنجز ..

ابصر بين حطام الصحن المكسور ..

بقايا الواقع .. في كامل رهبتها :

بذور التفاحة ! ..

الصورة رقم٢

والان ، وقد اطلعنا على هذه القصيدة الغربية المعاصرة ، لا بد من أن نضع على بساط البحث عدداً من المسائل التي تثيرها في خواطرنا: ما هو « الواقع » الذى اراد الرسام ان يصوره ؟ هل هو مفهوم ومتفق عليه بين هذا الرسام والشاعر ؟ وبما اننا لا نريد ان نؤثر على حكم القارىء باجابة مسبقة ، سواء أكانت « نعم » أم « لا » ، فلننظر في الأمر قليلا :

الرسام امامه تفاحة على طبق ، وهو يريد أن يرسمها كما هي . اى ان « الواقع » في حسبانه هو الى حد كبير اداء « فوتوغراف » للمرئيات ، بحيث تكون في الفن كما هي في العين ، وتبدو على اللوحة مثلها في الطبيعة . لكن ، أية طبيعة ؟ لنفرض مثلاً أن أمامي شخصاً من الناس ، وأنني التقطت له صورة شمسية بآلة التصوير ، بالأبيض والأسود ، واخرى بالالوان ، وثالثة بالأشعة بحيث تظهر فيها احشاؤه وحناجره . فاى هذه الصور الثلاث هو « الواقع » بالنسبة لهذا الشخص؟ أيها أوضح في التعبير عن « طبيعة » هذا الانسان ؟ مع العلم بأن كل هذه الصور الثلاث داخلة جوهرياً وعضوياً في باب الأداء الفوتوغراف الآلي .

الصورة رقم١

فاذا انتقلنا الى الفن زاد السؤال صعوبة ، اذ ان آلة التصوير الفوتوغراف يحل محلها الانسان ، الفنان ، بكل احساسه المرهف ، وبكافة آرائه ومعتقداته ، وبجميع معارفه المكتسبة والموروثة ، الظاهرة في العقل الواعي ، او الكامنة فيما وراء الوعي ، وبسائر المعطيات والمقدرات التي تدخل في تكوينه الجسماني والروحاني ، وتسبغ عليه شخصيته التي يعرف بها بين بني الانسان . هذا الانسان الفنان ، لا بد اذن ان يختلف موقفه من الموضوع عن موقف الآلة ، سيوجد لا محالة اتصال ،

(٢) قصة هذا الرامي الماهر مشهورة ، هي انه اصاب بسهمه تفاحة موضوعة على راس ابنه الصغير ، دون ان يؤذيه .

(٣) عالم الطبيعة البريطاني الذى اكتشف نظريـة الجاذبية عندما راى تفاحة تسقط عن شجرتها الى الارض .

وسيتم أخذ وعطاء ، وسيتبلور **«موقف»** زاخر بالحياة بين الفنان والموضوع ، هو الذي يجعل اللوحة الفنية الناجحة عملاً يستعصى على الآلة الفوتوغرافية ، لأنه نتيجة **« تفاعل »** داخلى حيّ ، عمل فيه ما لا يحصى من التيارات والاعتبارات . وهكذا نعود فنجد « رسام الواقع » ــ فى رأى الشاعر ــ مخدوعاً فى فهمه لمدلول كلمة « الواقع » . هل الواقع أن أرسم ما أرى ؟ أو ما أعلم ؟ أو كليهما معاً ؟ أو لا هذا ولا ذاك ؟

يدل الواقع ، فى عقلية البدائيين والأطفال ، على ما يعلمه الانسان ، لا على ما تبصره عيناه . وهكذا نجدهم اذا رسموا نهراً أو بحراً صوروا ما يتساح بين اللجج والأمواج ، وما يسبح فى جوف الماء ، وما يسكن تحته من أسماك وأصداف . بل كثيراً ما رسم الأوائل والبدائيون تحت هذا الماء ما يعتقدون انه كامن فيه ، وما يتخيلون انه يعيش فى أغواره ، من وحش أو تنين أو كائن اسطورى خراق ، لا لأنهم « رأوه » رأي العين ، بل لأنهم « يؤمنون » بوجوده . وهكذا أيضاً رسموا ونحتوا الصور والتماثيل للآلهة والمردة والشياطين والملائكة ، وراء رقعة السماء ، أو تحت أديم الأرض (٤) . ونحن نعلم بالتجربة كذلك أن الأطفال يسيرون على هذه السنة حتى فى أرقى المجتمعات وأكملها تطوراً . فاذا ما جئت بأحدهم أمام باب مغلق يعلم انه باب مربض للسيارات (جراج) وطلبت منه أن يرسمه ، رسمه ورسم السيارة الواقفة من ورائه وان كان لا يراها ، لأنه « يعرف » انها رابضة هناك . واذا رسم بقرة يعلم انها حبلى ، حرص على ابراز العجل الصغير الذى فى بطنها .

واذا كان ذلك كذلك ، فان الواقعية فى الفن ــ بمعنى أداء المبصرات كما تراها العين ــ ليست الا مجرد اصطلاح متفق عليه بين عدد من منتجى الفن وناقديه ومتذوقيه ، ليس منهم بالتأكيد لا بيكاسو ولا چاك بريفير .

فهذا الأخير يرى وراء التفاحة عالماً هائلاً ، زاخراً بالمعانى والخواطر ، هو الذى يجعلها تأبى أن تكون مجرد « طبيعة صامتة » ترسم كما هى . التفاحة تريد أن تقول كلمتها ، أن تحكى حكايتها ، أن تربط وجودها بوجود السماء والأرض ، بوجود الطاعة والمعصية ، بوجود الانسان والشيطان ، بوجود الاسطورة ، وانبثاق العلم الحديث ، اما واقعها المباشر ، واقعها النباتى ، واقعها كفاكهة من الفواكه ، فانه لا يرشحها لتخلد فى لوحة فنية ، بل لتؤكل وتلفظ بذورها .. لا غير . وقد عالج كل تلك الأفكار شاعرنا **چاك بريفير** ، فى عمل فنى من نوع آخر غير الفن التشكيلى . عالجها فى قصيدة لجديدية ثورية . لا لمجرد أن الموضوع قد راق لديه ، وحسن فى عينيه ، بل لأمر آخر ينقلنا الى سؤال آخر ، عن الصلات والوشائج التى يجب أن تنتظم الفنون جميعا ، بحيث يأخذ بعضها بيد بعض ، ويطل بعضها على بعض ، وتستقبل جميعها نفس التيارات وتواجه نفس المقدرات . هذا السؤال يلقيه ناقد الفنون البريطانى **« هربرت ريد »** (٥) ، كما يطرحه فى كامل حدته العلامة الفرنسى **« اتيين سوريو »** (٦) ، الأول فى كتابه المشهور **« معنى الفن »** ، والثانى فى دراسة علمية مخصصة لهذه المسألة ، وهو كتابه الكبير **« الصلة ما بين الفنون »** . وقد جاء فى فاتحة هذا الكتاب الأخير : « بين تمثال ولوحة ، بين أغنية شعرية واناء للأزهار ، بين كنيسة كاتدرائية ومعزوفة سمفونية ... الى

---

(٤) Leonhard Adam; **Primitive Art**; Pelican, London; 1954.

(٥) Herbert Read; **The Meaning of Art**; Penguin, London, 1954.

(٦) Etienn Souriau; **La Correspondance des Arts**; Flammarion, Paris, 1947, P. 6s.

اى مدىً يمكن ان تمضي وجوه الشبه ، وصلات القرابة ، والنواميس الشاملة ؟ » .

يجيب المؤلف نفسه عن سؤاله مشيراً الى ان النحاتين ، والرسامين ، والموسيقيين ، والشعراء ، وسائر الفنانين ، كلهم سدنة معبد واحد ، وكلهم يؤم البشر نحو قبلة واحـدة . ثم ينشد من شعر زعيم الرومانسية الفرنسية في القرن التاسع عشر « **فيكتور هوجو** » كلمات كان قد بعث بها الى صديقه النحات « فرومن موريس » (٧) يقول له فيها :

نحـــن اخـــــوان ،
فالزهـــرة يفنيْن يمكـن أن تخلق :
يفــن الشـــاعر النحــــات
ويفــن النحـات الشـــاعر

•••

هناك اذن علاقات حميمة جداً بين الفنون بعضها وبعض ، اذا ما انفصمت عراها تبدد الفن كله شَذَرَ مَذَرَ ، وسنرى الى أى حد حَظِيَ الفن في الامة العربية بمثل هذه العلاقات ، واين هو منها الآن ، عندما نصل الى موضـع الحديث عنه في هذا المقال .

ولا نريد ان نترك قصيدة جاك بريفير قبل وقفة عند سؤال آخر أثاره على لسان بيكاسو ، اذ يقول ساخراً من رسام الواقع : من قال له ان يرسم تفاحة ؟ هذا السؤال ، على ما يبدو من بساطته وبراءته ، ينطوى على مشكلة خطيرة تمزق المشتغلين بالفن شيعاً واحزاباً : كيف يختار الفنان موضوعه ؟ أهو يأخذه كما اتفق ، أم يختاره دون غيره ، ولهدف معين ؟ أم يختاره له غيره ؟ وهكذا نجد انفسنا فجأة امام قضية « **الفن للفن** » . هل من حق الفنان ان يضيع وقته وجهده وموهبته ، وان يستنزف حب الناس واعجابهم ، واموالهم ايضاً ، بموضوعات لا هدف لها الا أن تنم عن مهارته وموهبته ؟ أليس الفنان رائداً في قومه ؟ أليست قضايا المصير ، والصراع من اجل البقاء ، التى تواكب تاريخ امته ، اولى بأن توحى اليه ؟ واخيراً أليست قضايا الانسانية ، وازماتها في الخير والشر ، ومشاكلها في العدالة والظلم ، في الحرية والاستبداد ، في الموت والحياة ، أحرى بريشة الرسام ، وقلم الكاتب ، وازميل النحات ، وانفاس الممثل ، والحان الموسيقار ؟

واذن ، فسواء أعجبتْ قصيدة جـاك بريفير القارئ أم لم تعجبه ، تظل لها فضيلة هذا « التنشيط » الوجداني ، و « الاثارة » الفكرية حول مشكلة معينة ، تناولها الشاعر لهدف معين غير مجرد المسامرة ، والتفاصح ، واحداث الانبساط ، الذى يجلجل معـه التصفيق الحاد ، تقطعه صرخات اشد حدة : أى والله يا سيدى .. اعِدْ .. اعِدْ ! .. كل هذا ليس في البرنامج ، لأن الفن عنده ، وعند بيكاسو واضرابهما ، له رسالة غير التسلية وله هدف غير استجداء التصفيق او الفوز بالجوائز الاولى في المسابقات . هكذا يقولون عن الفن الحديث . أما كاتب هذا المقال فلم يَئِنْ الأوان بعد ليشرح رأيه في كل ذلك ، فنحن ما زلنا نهيىء الجو ، واظنه الآن قد تهيأ . ولكن هناك سؤال يجب ان نُلِمَّ به الآن :

لماذا نهتم بمشاكل الفن في عالمنا العربى ؟

تدعونا الى ذلك دواع لا تكاد تحصى ، أولها قِدَمُ الفن في بلادنا ، فهى تأتى ــ تاريخياً ــ في طليعة الأوطان التى تفتقت فيها طـاقات الانسان عن تعبير وجدانى جمالى يُمجـد الخليقة وخالقها باللفظ واللحن والصـورة جميعاً . فالسومريون والأكاديون في العراق ،

(٧) فرانسوا ــ دزيريه فرومن موريس François Désiré Froment-Meurice
ولد في باريس سنة ١٨٠٢ ومات بها سنة ١٨٥٥ ، برع في النحت ثم تخصص في صياغة المعادن الثمينة وتشكيلها وذاعت شهرته كمصمم مبتكر في الذهب والفضة والجواهر .

والساميون الاول فى شبه الجزيرة العربية ، والكنعانيون والآراميون فى البلاد الشامية ، والفراعنة فى وادى النيل ، والبونيون والقرطاجنيون وعشائر البربر القدامى فى شمال افريقية ، واقيال معين وسبأ وحمير فى اليمن ؛ كل اولئك كانوا يحتلون الصف الاول بين بناة الحضارات الانسانية القديمة ، ومنهم كان منطلق الفن : العمارة والنحت والرسم والزخرفة ، ومنهم تدفق عالم مسحور بالشعر والاساطير والغناء والموسيقى والأداء المسرحى، وفيهم تبنت ايمان الفطرة الاولى بالخالق وبالطبيعة،وتبلور فى صلوات وابتهالات ومزامير وتعاويذ . هنا فى عالمنا العربى ظهر اول انسان خط بالقلم ؛ بالهيروغلوفية فى مصر ،وبالمقطعية المسمارية فى سواد الدجلة والفرات ، ثم بالحرف الابجدى فى الاقطار الشامية . وهكذا كانت ديارنا هذه منذ فجر التاريخ ، بل قبل ان يبدأ التاريخ ، وطن الفنان الأول ، والاديب الأول ، والمتصوف الأول ، والمعلم الاول . وقضية الاهتمام بمشاكل الفن والحالة هذه قضية تراث لا تتحمل الاستخفاف بها ، فمن هذا التراث تأتى كل ملامح شخصيتنا المميزة، وكل امكانات اللحاق بركب الحضارة الحديثة، ولو اننا تمادينا فى الاستهتار بهذا التراث لاضعنا كل حرارته المحركة التى يستحيل تعويضها بشىء آخر .

ثم انه اتى على الفن فى هذه المنطقة حين من الدهر تعرض فيه لظروف غير مواتية ، بددت شمله ، او اوقفت نشاطه ، او انحرفت به نحو وجهة تبعده عن الحياة والازدهار . فقد بدأ ذلك فى قديم الزمان بغزو عسكرى اوربى على يد اليونان فى غضون القرن الرابع قبل الميلاد ، عندما هاجم الاسكندر اكبر منطقة الشرق الأوسط واحتلها، وانغرست مع أعلامه ورماحه قوانين الفن اليونانى . وتأثر الفكر الشرقى بالعقل اليونانى كذلك ، على نحو وضع نهاية فجائية وعنيفة لمعظم التقاليد الشرقية الموروثة فى الفن والفكر والحضارة حيث سيطر الاغريق . اما العراق فقد رزح زمناً طويلاً تحت الاحتلال الفارسى القديم ، ثم جاء الرومان فورثوا اليونان فى مستعمراتهم ، واخذت البلاد القليلة التى لم تصل اليها كتائب القياصرة، فى الضمور والارتباك فى عوامل الفقر والفوضى والتخلف ، بحيث لم تكن اسعد حالاً من تلك التى احتلها الرومان او الفرس .

ثم كان منطلق الحضارة الشرقية العربية من جديد مع الفتح الاسلامى . فان الكتائب العربية التى انبرت تنشر الاسلام فى هذه المنطقة من ايران الى اقصى المغرب فى افريقية ، لم تفرض شيئاً غريباً على تلك الامم التى كانت مهيضة ممزقة ، ولكنها ـ على الاقل ـ ردت للتراث الشرقى اعتباره،ولم تبق من مخلفات المستعمر الفارسى او الرومى الا ما قبلته باختيارها ، واقرته بمحض ارادتها ، مما لا يعوق مسيرة التراث ولا يشوه طابع الامة .

هكذا ولد الفن الاسلامى ، ولكنه لم يكن عودة الى قديم تلك الامم العربية فى وثنيتها الاولى . فالاسلام أيضاً له طابعه ، وله آدابه ومقتضياته ؛ ثم انه كان نظاماً اجتماعياً كاملاً، مما ترتب عليه ان يصطبغ الفن ـ هو ايضاً ـ بصبغته . الاسلام تنكر للوثنية بكل صورها ، وجعل من الكفر عبادة الصور والتماثيل المنحوتة، وجعل اشد من ذلك كفراً عبادة المخلوقات من دون الخالق. فانتهى معه تأليه الحجر والشجر والكواكب والحيوانات والناس . واحتاط المسلمون الاول من التورط فى مثل ذلك ، فتجنبوا زخرفة المساجد بأية صورة او تمثال، حتى لو لم يكن المقصود بهما التقديس والتعبد. ولم يكن موقفهم هذا تنطعاً ولا اسرافاً فى تحميل النصوص والأحكام ما لا تحتمل ، ولكنهم كانوا حديثى عهد بعام الفتح ، عندما دخل الرسول وجيشه مكة فحطموا فى الكعبة اكثر من ثلاثمائة تمثال لآلهة ، كانت قبائل العرب تعبدها من دون الله . وهم عندما فتحوا ديار مصر والشام وجدوها أيضاً غاصة بمنحوتات الامم التى كانت قبلهم ، وكذلك كان الامر فى ايران وبقية الاقطار الآسيوية والافريقية ، وحتى الاوربية

(الأندلس وصقلية ومالطة) ، فخافوا ان هم تهاونوا فى مثل ذلك أن ينقضى الأمر الى ردة شاملة عن الاسلام . وقد عرفوا هذه الردة فى الجزيرة العربية نفسها بعد موت الرسول وفى خلافة أبى بكر ، كما عرفوا لوناً منها عندما وجد عمر بن الخطاب الناس قد بدأوا يقدسون شجرة من فصيلة السَّمُر ، كان الصحابة قد بايعوا الرسول تحتها على الموت فى سبيل الله يوم الحديبية ، فورد ذكر البيعة والشجرة فى سورة الفتح ، فى قوله تعالى : « ان الذين يبايعونك انما يبايعون الله، يد الله فوق أيديهم ، فمن نكث فانما ينكث على نفسه ، ومن أوفى بما عاهد عليه الله فسيؤتيه أجرا عظيماً » ، وقوله تعالى فى نفس السورة : « لقد رضى الله عن المؤمنين اذ يبايعونك تحت الشجرة ، فعلم ما فى قلوبهم ، فأنزل السكينة عليهم ، وأثابهم فتحاً قريباً » . اتخذ المسلمون مسجداً حول هذه الشجرة ، وسموها « شجرة الرضوان » ، ولاحظ عمر فى خلافته أنهم بدأوا يتبركون بها ويحيطونها باحترام خاص ، فأمر بقطعها خوفاً من أن يكون بقاؤها سبب فتنة وانزلاق الى نوع ما من الوثنية .

ومن ذلك فقد حدثت فى مسيرة الفن فى ظل الاسلام اجتهادات خففت من حظر التصوير على الاطلاق ، فمثلاً فى ايران كان فن السجاد والبُسُط فناً شعبياً قديماً ، ومورداً للرزق والعمل لكثير من الصناع . وكان هذا السجاد — وما يزال — يستخدم فى زخارفه الصور الملونة لمناظر الصيد والنزهة فى البساتين والمروج ، وفى ذلك بطبيعة الحال الكثير من صور الناس والنبات والحيوان . ولم تشأ سماحة الدين الجديد ان تقضى على كل هذا التراث ، وأن تحرم أصحابَ هذه الحرفة من المضى فيها فى سبيل العيش ، او ان تجبرهم على تغيير كامل شامل لاصول هذه الصناعة وافتعال زخارف جديدة يتكلفونها تكلفا ، فأباحوا الصور على السجاد معللين ذلك بأن شبهة الوثنية غير واردة ما دام الانسان يدوس هذه الصور تحت قدميه ويطؤها بنعليه . وانطلاقاً من هذه الفتوى أباح كثير من المسلمين تصوير الأشخاص غير كاملين ، أى الراس ، أو الوجه ، أو النصف الأعلى من الجسم فقط ، بحيث لا يكون الجزء المرسوم فى الصورة قابلاً لأن تنبعث فيه الحياة . ومع رسوخ عقيدة التوحيد لم يعد المشرعون والفقهاء يؤاخذون المصورين لموضوعات معروفة لا تمت الى الوثنية بصلة ، فظهرت فى المخطوطات الاسلامية المنمنمات ، التى عرفها الغرب فى العصور الوسطى باسم « **فن المنياتور** » (٨) ، ووصلتنا نسخ مصورة كثيرة من **مقامات الحريرى** ، ورباعيات الخيام ، و**كلستان الشيخ سعدى الشيرازى** ، والف ليلة وليلة .. الخ .

كذلك انطلق فن التصوير انطلاقة باهرة تحت انامل الخزاف المسلم ، واخذت الآنية الاسلامية تحمل الزخارف التى تصور الانسان والحيوان والنبات ، منذ العصر الطولونى والاخشيدى . بل ان الآنية نفسها — خصوصاً فى ايران — كانت تصنع فى كثير من الأحيان على شكل الناس أو الحيوانات ، سواء اكانت من الخزف المطلى أم من الفخار الساذج أم من المعادن . وكانت اباحة ذلك مبنية ايضاً على انتفاء شبهة التقديس والتأليه لتمثال يستخدم لحمل الماء أو الزيت أو يستعمل فى الطبخ (٩) .

ومع ذلك فان القيود التى احاطت بالتصوير فى الاسلام قد فتقت ذهن الفنان المسلم عن

---

(٨) Gaston Migeon; **Manuel d'Art Musulman**; Auguste Picard, Paris 1927, Tom I p. 101-223 and Tome II p. 279—401.

(٩) **الرجع السابق ، المجلد الثانى ، ص ١٥٨ — ٢٧٨ ، وكذلك :**

Georges Marçais; **L'Art de l'Islam**; Larousse-Paris; 1946 George Savage; **Pottery Through the Ages**; Pelican — London 1959, pp. 40—106.

اساليب اخرى للابداع الجمالى لم تكن معروفة من قبل ، او كانت قد ظهرت فى حقب سحيقة فى الشرق القديم ثم عفّى عليها النسيان . وكان اهم ذلك استعمال الخط وسيلة من وسائل الابداع الفنى . ونحن نعلم أن العربى لم يكن يقدس بعد الله من شىء الا كتاب الله ولغته العربية . فليس عجيباً اذن أن يجد الفنان المسلم زاداً جمالياً تشكيلياً فى آيات القرآن ، وفى حروف هذه اللغة ، يعوض به بعض ما اعوزه من حرية التصوير فى الدين الجديد . وهكذا بدت الالفاظ بصورها البصرية لناظر هذا الفنان،عجينة طيّعة يُوشّى بها ما يشاء، مغطياً المسطحات كما يحلو له بهذا التنميق الخطى . واصبح الخط العربى بهذا جزءاً لا يتجزأ من الزخرفة المعمارية ، به تنساب الآيات البينات من القرآن الكريم حول المحاريب والقباب وعلى الافاريز الداخلية والخارجية للمساجد والقصور والمدارس والبيمارستانات وغيرها . وتجرى حروفه متسقة منغمة كانما هى ترتيل بالعين لمقاطع الكتاب المبين .

الصورة رقم ٣

ولم تكن الزخرفة الخطية شائعة من قبل الا قليلاً جداً عند الفراعنة فيما كانوا ينقشونه بالهيروغلوفية على المعابد والتماثيل ، وليس ثمة مقارنة ممكنة بين الاسلوبين طالما ان الهيروغلوفية كانت أساساً، مبنية على الصورة بينما الكتابة العربية قائمة على الحرف الذى يرمز رمزاً اطلاقياً تجريدياً الى صوت .

واتسع استعمال الخط فى الأداء **التشكيلى** خارج فن المعمار ، فمشت به ريشة المزخرفين على الخزف ، وحفره ازميل النجارين فى الخشب، وطرزته الابر باسلاك الذهب والفضة وخيوط الحرير على الرايات والعصائب والملابس والخيام ، وصممته اصابع صناع السجاد اطاراً للبسط والسجاجيد ، أو توزيعاً هندسياً فى داخل الزخرفة المركزية ذاتها . وبالطبع لم يقتصر التفنن فى ذلك على آى الذكر الحكيم ، بل تعداه الى الحديث الشريف ، والأمثال السائرة ، والحكم البليغة ، والشعر المحكم الرقيق . وبلغ من سلطان الزخرفة الخطية العربية انها فرضت نفسها على كثير من مزخرفى الخزف والسجاد الاوربيين ممن تتلمذ على هذه الحضارة العربية ، فظهرت من تحت ايديهم زركشات فيها ملامح الخط الكوفى النسخى ، دون ان تقول شيئاً ، أو تمكن قراءتها .

الصورة رقم ٤

كذلك كانت هناك تعاليم اسلامية اخرى تحدّ من حرية اختيار الفنان للمادة التى يستعملها ، فقد حرّم هذا الدين على المؤمنين الأكل فى اطباق من الذهب او الفضة ، وقايةً لهم من الجرى وراء الترف والبذخ والتباهى بالمال ، وهى أمور لا تتفق مع رسالته الاولى من اشاعة العدل والمساواة بين الناس غنيهم وفقيرهم ، واعداد امة لها من الجلد والتماسك والخشونة ما يلزم لنشر حضارةاساسها تطهير الضمير البشرى من كل ما يحمل اليه الصدأ والكثافة والبلادة .

ولكن رقعة الدولة الاسلامية كانت قد اتسعت على مدى حكم الخلفاء الراشدين وبنى امية ، وكانت الحضارة التى صاحبت ازدهار هذه الدولة من القوة والرصانة بحيث فرضت نفسها على من لم يقبل الاسلام من امم الأرض، كما ان اوروبا المسيحية ، فى مواجهة هذا الانبثاق الباهر المعجز فى العالم العربى ،راحت على عهد العباسيين توثق الصلات الدبلوماسية بخلافة المسلمين ، وكانت محتاجة لذلك ،على الأقل ، لتامين الحج المسيحى الى القدس الشريف وما جاوره من البقاع المسيحية المقدسة . فكثر تبادل الوفود والسفراء بين خلفاءالمسلمين وامرائهم وملوك اوروبا وباباواتها. وكانت الوفود الاسلامية اذا ذهبت فى مهمة من تلك المهام الى اوربا شهدت الترف المفرط على موائد الحكام هناك يتجلى فى آنية الذهب والفضة التي تغص بها موائدهم . ولم يكن من اللائق والحالة هذه ، عندما تصل وفود الاوربيين الى حواضر الشرق الاسلامي ، أن

يقدم لها الطعام على موائد الخلفاء والامراء في صحون من الخزف والفخار الخسيس . ومع ذلك فانه لم يكن من اللائق ايضاً ان تشهد تلك الوفود في قصور حواضر الاسلام مخالفات صارخة لأوامر الاسلام. وهنا انطلقت عبقرية الفنان العربي فاخترع طلاء آنية الفخار بالذهب والفضة ، جزئياً او كلياً ، بحيث تبدو بنفس الفخامة والابهة الذى تبدو به أطباق المعدن النفيس ، دون ان تخدش تعاليم الاسلام . ولأول مرة في تاريخ حضارات البشر يظهر التذهيب والتفضيض على الخزف والزجاج والقيشاني ، في ظل الحضارة العربية ، وينتقل منها الى الخزافين في العالم كله شرقاً وغرباً .

فهذا الفن العربي الاسلامي كما نرى لم يدخر وسعاً في فتح ميادين جديدة يمارس فيها احساسه بالجمال . ولم يكن في اثناء هذه المسيرة يجرى وحيداً في ميدانه ، بل كان هناك تكامل عضوى وجوهرى بين الفن وبين الفكر والادب والعقيدة والنظام الاجتماعى، هو الذى كفل لهذا الفن الخلود من ناحية والظهور بمظهر الشيء الحتمي الطبيعي في هذا النمط من الحياة ، لا يستغربه احد ولا يستهجنه احد . واوضح مثل لذلك هو ارتباط الزخرفة الهندسية العربية المعروفة باسم « الأرابسك » عند الاوربيين ، بمعطيات نابعة من صميم الدين والعقيدة . فأساس هذه الزخرفة العربية دائرة هندسية تحتلها نجمة ثمانية مكونة من مربعين متقاطعين . وفي داخل هذه الدائرة بنجمتها الثمانية تتوزع التقاسيم الهندسية من مثلثات ومعينات ودوائر توزيعاً رياضياً محكماً . فنحن اذن امام نوع من الفن التجريدى ، ولكنه يختلف عن الفن الذى يحمل هذا الاسم في عصرنا هذا في امر اساسي ، وهو ان الفن التجريدى المعاصر ،حتى عندما يلتزم الاشكال الهندسية، لا يوزعها توزيعاً رياضياً متماثل الأجزاء ، فمن اين جاء هذا الالتزام عند المزخرف العربي القديم ؟

ان الدائرة الزخرفية العربية عالم كامل مشحون بالرموز الصوفية . فالدائرة نفسها تمثل دائرة الفلك ، ومسار الكواكب ، ودوران الليل والنهار ، ومرور الشهور والسنين . والنجمة الثمانية في وسطها تستمد الرمز من أبواب الجنة الثمانية ، وحملة عرش الله الثمانية ، في قوله تعالى في سورة الحاقة « ويحمل عرش ربك فوقهم يومئذ ثمانية . »، ومركز كل ذلك ، ومبدؤه ومرده ، هو نقطة هندسية يتصورها العقل ولا تراها الحواس ، منها ينطلق ذكر الله في حلقة الذكر الصوفية المعروفة التي يصطف فيها المشايخ والمريدون والدراويش مكونين دائرة ، وافواههم تلهج بأسماء الله الحسنى : الله ، الله .. حيّ ، حيّ ، ونحوها . وكان الدائرة الزخرفية العربية صورة هندسية لهذا النوع من رياضات التصوف . والذى يؤكد هذا الارتباط هو اننا نلحظ توافقاً زمنياً بين انتشار الطرق الصوفية بين المسلمين وظهور الدائرة الزخرفية العربية في الفن الاسلامي .

وجاءت من بعد على عالمنا العربي هزات عنيفة جمدت فيه الفكر والنظم فتجمد معها الفن . وقد بدأ ذلك بتفتيت الشعوبية للكيان العربي من الناحية الحضارية منذ العصر العباسي الأول، حتى اذا كان القرن الرابع او الخامس الهجرى وجدنا الحضارات الشعوبية تطمس وحدة الفكر العربي ، وتدخل الى الفن ذاته الواناً من العجائب والغرائب ترغمه على الانزواء في جمود حرفي تقليدى نضب منه معين الابتكار والتجديد ، ثم تتوالى الكوارث من بعد : التتار ، والمغول ، وقبل ذلك الحروب الصليبية ، وسيادة العناصر غير العربية على الاسلام من الفرس والترك والبربر وغيرهم ، ثم يفضى ذلك الى الاستعمار الغربي الاوربى في العصر الحديث ، ومن ورائه تتفجر الحركات الوطنية في جميع انحاء العالم العربي متعاصرة او الواحدة تلو الاخرى ، واخيراً نخرج من هذه الجولة الرهيبة محاولين اختصار الطريق ، ومداواة التخلف ، والسير في ركب الفكر

المعاصر ، وهنا تبرز مشكلة الفن في كامل حدتها . وهو السبب الآخر الذي من أجله تهتم بطرحها على بساط البحث . فالفنان هو انسان يعيش بوجدانه وحساسيته في زمانه وبيئته ، مكتشفاً الآفاق البعيدة التي لا تراها عين الانسان العادي من قومه . هذا الفنان اذن رائد يشق الطريق الى الامام ، آخذا بيد قومه ـ وبيد الانسانية في النهاية ـ نحو الذروة العليا للفكر ، حيث ملتقى الحق والخير والجمال . ولكن لكي نتفق منذ البداية على لغة للنقاش يبدو انه من الضروري أن نحدد مفهوم الجمال ، أو بالأحرى أن نستعرض مفاهيم الجمال لنتفق على واحد منها يكون محورا للأخذ والرد حول الفن في عالمنا العربي المعاصر (١٠) .

● ● ●

ظل الجمال امرا يكاد يكون متروكا للحكم الشخصي لكل فرد من بني الانسان على مدى أجيال طويلة من تاريخ البشر . ومع ذلك فقد كان من المتفق عليه بين الفلاسفة أن الجمال ينقسم الى قسمين كبيرين : **الجمال الكلي** وهو الذي يختص به الله سبحانه وتعالى ، **والجمال الجزئي** الذي وزع الخالق شذرات منه على المخلوقات ، كل بحسب نصيبه المقدر له . وهم في هذا التقسيم قد ساروا في درب أجروا فيه الحق والخير أيضا على نفس الوتيرة . فالله هو الحق الكلي الشامل ، وكل حقيقة في عالمه هي بدورها شذرة جزئية تشاكل على نحو ما بعض هذا الحق الأعلى ، وكذلك الخير . على هذا قامت نظرية افلاطون في المثل العليا ، او على الأصح في المثل الأعلى ، ومنها نهلت المدرسة الاغريقية السكندرية من بعده ، ثم جاء علماء المسلمين فبنوا على التراث الفكري صرحا من النظر الفلسفي ، والقيم الاخلاقية ، والسلوك الصوفي ، تتلمذ عليهم فيه كثير من القديسين وآباء الكنيسة ومفكري المسيحية في اوروبا في العصور الوسطى .

اما دراسة الجمال في حد ذاته ، وربطه بالمقاييس النقدية في الأدب والفن ، فانه من عمل الفلاسفة المحدثين . فالفيلسوف الالماني « **باومجارتن** » كان اول من اطلق اصطلاح « علم الجمال » على شعبة من البحث الفلسفي تختص بذلك ، وسماه « الاستيطيقا » (١١) . كان هذا سنة ١٧٥٠ . وما تزال الكلمة مستعملة الى اليوم ، رغم انها لا تنطبق على هذا العلم تمام الانطباق ، فهي مشتقة من اللفظ اليوناني « استيطيس » ومعناه « الاحساس ، والتأثر » ، فهي باشتقاقها هذا تعطينا فكرة ـ خاطئة بالنسبة لمضمون هذا العلم ـ هي ان الحساسية والتأثر هما العامل الرئيسي في الحكم على الشيء الجميل . ان الحقيقة ان كل جميل توجد في جوهره وتكوينه ، وبصرف النظر عن التأثر به ، صفات تجعله جديرا بهذه الصفات . وعلى ذلك فالشيء الجميل يمكن ان يدرس من وجهين :

الوجه الأول ان يدرس مستقلا عنا ، اى في ذاته هو ، او في المظاهر التي تحمل طابعه ، وتتجلى فيها صفاته .

الوجه الثاني ان يدرس من حيث هو في رأى البشر ، اى في تأثيره على القوى التي تدركه في الانسان ، وفي الوجدانات والأفكار والأحاسيس التي يولدها فيه .

---

(١٠) راجع في ذلك : Eric Newton : **The Meaning of Beauty**; Pelican. London 1962.

(١١) B. — Dupiney de Vorepierre; **Dictionnaire Français Illustré et Encyclopédie Universelle**: **Paris** 1867.

في مادة esthétique المجلد الاول ص ١١٥٦ ـ ١١٥٧

ويقول الفيلسوف الفرنسي « **فكتور كوزان** » (١٢) في التفرقة بين الجمال والشعور بالجمال : لنسأل انفسنا امام الجمال ، ما هو الجديد الذي يحدث في شعورنا ؟ مما لا شك فيه اننا امام بعض الموجودات ، وفي ظروف متعددة متباينة ، نصدر حكماً هو : ان هذا الشيء جميل ! وهذا الحكم قد يكون منطوقاً به بصراحة ، كما انه يعبّر عنه احياناً بابداء الاعجاب بالصوت او الاشارة او الملامح ، او يقوم هذا الحكم داخلياً وبصمت ، في اعماق النفس ، لا تكاد تشعر بوجوده الا اذا دعا داع لذلك .

وتختلف صور الجمال بشكل يستحيل على الحصر ، ولكن هناك اجماعا على وجود الجمال في ذاته ، بدليل الالفاظ التي تدور حوله في جميع لغات العالم قديمها وحديثها . ويكاد **فكتور كوزان** هنا يلمس ما قدمناه حول الجمال الكلي الأعلى ومظاهره الجزئية المتوعة في الكون .

وفي القرن التاسع عشر ، مع بداية ظهور الفلسفات المادية ، والسلوكيات الحسية ، كان الجمال يعد امرا شخصيا فرديا ، وظاهرة اعتبارية تحكمية . والذين يذهبون هذا المذهب يخلطون في الواقع بين ما هو « جميل » وما هو « لذيذ » . ونحن ، والحق يقال : لا نتصور ان نسمي شيئاً غير لذيذ جميلاً ، خصوصاً اذا كان يخدش حواسنا . ومع ذلك فهناك انواع من الثعابين والوحوش والحشرات الضارة والصخور والصحراوات الرهيبة ، غير لذيذة بالمرة ، ومع ذلك فانها جميلة . وعلى ذلك فاننا مضطرون الى ان نسأل : ما المقصود بالشيء غير اللذيذ ، الشيء الكريه ؟ يقولون انه الشيء الذي يتضمن عيباً ملحوظاً يخرق به الاتساق الطبيعي او الاتفاق الاجتماعي . وبالرغم من كل ذلك فان التجربة تثبت لنا انه ليس كل لذيذ جميلاً ، وان اللذ شيء قد لا يكون اجمل شيء . اضف الى هذا ان جميع حواسنا الخمس تعتبر ابوابا لادراك اللذة ، بينما حاستان اثنتان فقط تدركان الجمال ، هما البصر والسمع . ومن هذهالجهة تاتي امكانيات التخليط والتهويش والخداع في الفن . كان يعمد فنان بعيد عن المستوى الضروري للاجادة الى الوان من الاثارة الرخيصة التي تتصل باللذة لا بالجمال (جنسية ، وطنية .. الخ) بلوحاته او تماثيله او زخارفه او الحانه ، لكي يوقع المستقبلين لانتاجه في شعور لذيذ ، لطيف ، مثير . قد يجعل غير المحنكين منهم يعتبرونه جمالاً .

فالشعور بالجمال هو اذن شعور خاص ، محدد ، مستقل عن اللذة . وفكرة الجمال هي ايضا فكرة تاخذ حدودها من الجميل في ذاته اولاً ، لا من المطلع عليه . هي فكرة متضمنة في جوهر الشيء الجميل ، تستمد موضوعها منه لا من الخارج . الجمال هو « الحق » مجسدا في صورة محسوسة ، وهو مظهر من مظاهر مثل اعلى كلي مطبوع في نفوس البشر ، بقدرة الله في نظر المدرسة الدينية ، وبالفطرة الطبيعية عند غيرهم ، ولكن قليلاً من هؤلاء البشر فقط يستطيعون أن يبرزوه ويعبروا عنه في اعمالهم ، وهم الفنانون . وهكذا قال افلاطون « ان الجمال هو بهاء الحقيقة » ، ولهذه الرابطة القائمة بينه وبين الحق ، كانت له قوة يسيطر بها على النفس الانسانية فلا تستطيع انكاره او التمرد عليه .

وهكذا عندما نعلن اعجابنا بعمل جميل ، في الطبيعة او في الفن ، فاننا في الواقع نعبر عن مقدار شعورنا بالتوافق والانسجام والتطابق بين ما نرى او نسمع وبين هذا المثل الاعلى المطبوع في نفوسنا . والرجل البسيط او الجاهل يعبر عن ذلك بطريقة عفوية ساذجة .

---

(١٢) نفس المصدر السابق

اما الفنان والفيلسوف فانهما يتعمقان كنه الشيء الجميل ، ويقدمان العلل والأسباب التي صار من اجلها جميلاً ، كل في حدود اختصاصاته وقدراته. وبناء على ذلك نستطيع ان نقول ان هناك قوتين تعملان في داخل نفوسنا عندما نوجد أمام شيء جميل ، هما : الحساسية الوجدانية من ناحية ، والنشاط العقلي من ناحية اخرى . ومن الضروري جداً ان يكون هناك تناسق بين عمل هاتين القوتين ازاء الشيء الجميل، ليكون حكمنا عليه عادلاً. كما انه من الضروري ان يكون هناك اتفاق تام في الانسان الفاحص للجمال بين الجسد والروح ، وانسجام شامل لكل قواه ، حتى يجد للشيء الجميل سروراً صافياً من الشوائب ، خالصاً ، كاملاً ، لا علاقة له على الاطلاق باللذة او المتعة الحسية ، ولا يمكن أن يثير في النفس أية رغبة همجية ، أو دنسة ، او منحطة . وهكذا يكون الفرق بين الشيء اللذيذ والشيء الجميل ، أن الاول يثير فينا رغبة ما ، يحدث في نفوسنا جوعاً وظمأ الى نهاية لم تتحقق بعد، بينما الشيء الجميل يكون الشعور الذي يثيره فينا نهائياً ،هو شبع وارتواء لا مزيد عليهما ولا غاية بعدهما ، ولا تتبعه ــ كما هي الحال في اللذة ــ عودة نحو الذات، ورجوع الى « الأنا » الكامن في النفس بسبب ما يثور فيها من نزوات وشهوات ، بل نسيان تام لهذا « الأنا » ، واتحاد تام بالمثل الأعلى ، وفناء فيه .

●●●

وللجمال في حياتنا المادية مظهران : **احدهما** لا دخل لنا في وجوده وهو الجمال الطبيعي ،**والثاني** نصنعه بأيدينا ، ونخلقه خلقاً وهو الجمال الفني .

والجمال في الطبيعة هو في جوهره عبارة عن انبثاق المثل الأعلى في التناسق الكامل في المادة . ويقول الفيلسوف الالماني « **هيجل** » ان هذا الانبثاق الجمالي في الطبيعة المادية لا يكون وحده ، بل هو متوقف بالضرورة على الانسان المتأمل له . فهو اذن « خارجي » ، لا يمكن ان يبقى كامناً او داخلياً . وهو غالبا مركب من عناصر او جزئيات يجب ان يكون **كل منها جميلاً في ذاته ايضاً . وهو هنا يحوم حول** راى القديس اوغسطين الذى يقول « كل ما يتصل بالجمال يتحد فيه » . اى ان الوحدة الجزئية بتكاملها مع مثيلاتها وباحتوائها على قدر من الجمال الجزئي هي التي تؤمن صفة الجمال للكل .

ونظر **هيجل** في العناصر الاولى لجمال فجعلها ستة ، هي الترتيب ، والتوافق ، والنظام، والانسجام ، والنقاء ، والبساطة(١٣) .

اما الترتيب فهو في خلاصة معناه : تكرار هيئة معينة . وهو الصورة الجمالية البدائية ، الساذجة . والتوافق، وهو مظهر بسيط ايضاً للجمال ، يختلف عن سابقه في انه لا يعتمد على مجرد التكرار ، بل هو وحدات متنوعة « تتكامل » بعضها مع بعض ، مما يقلل من عيوب الرتوب والتماثل الملازمة لتكرار . وهذان العنصران في الجمال الطبيعي يتصلان بالكم ، وهما أصل الجمال الحسابي الرياضي، ويوجدان في الجمادات والمعادن والأحجار والبلورات ونحوها ، وفي النبات نجد هيئات اقل انتظاماً وترتيباً ، واكثر تحرراً من هذا القانون الحسابي الرياضي . فاذا ما انتقلنا الى عالم الحيوان قل شعورنا بهذا الترتيب اكثر فأكثر ، كلما ارتفعنا في سلم الكائنات ، من الحيوانات وحيدة الخلية الى الثدييات فالانسان .

واما النظام ، أو السير على قانون محدد ،

(١٣) هي بالترتيب في المصطلح الفرنسي حسب المرجع السابق :
Régularité, symétrie, Conformité a une Loi, harmonie, pureté, simplicité.

فانه يأتي أكثر تقدماً وتعقيداً في عالم الجمال الطبيعي ، فهو مرحلة انتقالية نحو هيئات وأشكال أكثر حرية وأقل تكراراً وترتيباً . ففيه يبدو اتفاق واتساق حقيقي لا تضبطه القواعد الحسابية الرياضية البسيطة الجامدة الصماء . فهو ليس نسبة عددية واضحة يلعب فيها « الكم » الدور الرئيسي ، بل يبدأ « الكيف » بالدخول في الميدان أيضاً ، بأشكال مختلفة . وهناك قانون يضبط هذه النسب ، ولكنه أعوص وأكثر تعقيداً من قواعد الحساب ، يبقى خافياً الا للمتأمل النافذ البصيرة . فالخط البيضاوي والخط المتموج أكثر انطباقاً على هذا النوع من الخط الدائري أو المنكسر أو المستقيم . والخط المتموج بالذات هو الخط الذي يقول فيه الفنان المصور البريطاني **« هوجارث »** أنه « خط الجمال » .

ومن هذا العنصر نتقدم نحو عنصر الانسجام المبني على الخطوط التي لا تنظمها علاقة حسابية بسيطة ، وهو انسجام الكتل والاجرام ، بحيث يكون الجمال ، كما هو موجود في خطوط هذه الكتل والاجرام لا قائماً أيضاً في جوهرها ومادتها ، وفي رتبتها الصوتي وحركتها كذلك . ولعل هذه المظاهر الأخيرة تتم على نحو أكمل اذا توفر لها عنصر النقاء والصفاء والطهارة ، كما يبدو ذلك في السماء والبحر والهواء والنور والظلام وفي الأحجار الكريمة والجواهر ، وفي أكثر ألوان الطبيعة وأصواتها .

والجمال في الكائنات الحية هو الصورة الكلية الناطقة بطاقات صاحبها ، والواضحة في الخطوط والكتل والحركة واللون ، وفي الانسجام بين الأجزاء والأعضاء وتكاملها ، مع تحرر كل منها من التخاذل أو الاشكال أو الفضول ، بحيث لا يكون عيناً على عضو آخر ، أو نتوءاً لا مبرر له . وبذلك ينتفي التعقيد والتراكب وتتحقق البساطة .

●●●

الجمال في العمل الفني

هو المظهر المصنوع المخلوق بأيدينا ، من مظاهر الجمال ، وهو الذي أشرنا الى أنه شطر الجمالي الثاني بعد الجمال الطبيعي .

وكان الفلاسفة القدماء ، في تأثرهم بالافلاطونية ، يقولون ان الفن هو التعبير بالجمال عن المثل الأعلى . ويقول **هيجل** ان الجمال الفني هو القوة والحياة والجوهر والروح للأشياء ، تتفتح بانسجام في أثر محسوس ، هو صورة هذا الجمال الباهرة ، وتعبيره الأسمى ، الخالص ، المصفى من الشوائب التي تحجبه أو تشوهه أو تعكر من نقائه في دنيا الواقع . والمثل الأعلى في الفن ليس اذن نقيض الواقع ، بل هو الواقع نقياً ، مطهراً ، مصبوباً في القوالب الجمالية القدسية العليا الكامنة في قلب الفنان . وقصارى القول انه التوافق الكامل بين الفكرة والشكل المحسوس ، هو تمثيل الجوهر الفكري في كامل حيويته ، وفي مفاهيمه العليا ، ووجداناته العميقة النبيلة ، ومباهجه وآلامه . والهدف الحقيقي للفن هو الوصول الى المثل الأعلى . والمثل الأعلى ليس تجريداً مفرغاً من الحياة معزولاً عنها ، وليس تعميماً بارداً ، وليس اطلاقاً جامداً ، بل هو الجوهر الفكري الروحي مجسداً في الشكل الشخصي الحي ، هو اللانهاية مصورة في المتناهي . وعلى ذلك يمكننا أن نستشرف مسبقاً بعض خصائص المثل الأعلى . فهو في كل درجاته : هدوء ووقار وغبطة وسعادة . وقول **هيجل** هذا يذكرنا من قريب بما كان الامام الغزالي يصف به الله من أنه خير محض وحق محض وجمال محض ، وله غاية الكمال والبهاء والسرور بذاته . المثل الأعلى عند **هيجل** هو التحرر الكامل من كل ضرورات الحياة ، والارتفاع الكامل فوق شهواتها وآلامها . وهذه الغبطة لا تنافي الجدية ، فالمثل الأعلى لا ينبثق في النفس بوضوح قدر ما ينبثق وسط معارك الحياة الطاحنة ، ولكن بشرط : انه في أحلك المحن ، وفي عز التمزق والمعاناة ، يجب أن

تحتفظ الروح بهدوئها كمميز اساسي ، وتلك هي الطمأنينة في البؤس ، والمجد في الالم ، والابتسام من خلال الدموع .

والمثال الأعلى ليس مجرد تعميم مبهم ، او تجريد غير متشخص ولا حي . وانما هو ـ كما أسلفنا ـ الحقيقة مصفاة . وهو اذن مثلها : له درجات ، ومستويات مختلفة . ففي ادنى هذه الدرجات حيث المثال والواقع يكادان يكونان شيئاً واحداً ، كما في التصوير في الموضوعات الاجتماعية ، والانماط البشرية لدى المدرسة الهولندية على الخصوص ، يكون المثال ـ حتى في هذه الحالة ـ وهو اللوحة المصورة ، أعلى من الواقع من حيث التنقيم والشاعرية والتماسك ، اذ تختفي العناصر الثانوية ، والزوائد غير المعبرة والشوائب الغريبة ، والجزئيات المتناقضة أو الغامضة . وهكذا نجد الفنان لا ينقل لنا بعبودية كل تفاصيل الموضوع ، بل يقتصر على المهم فقط ، الذي يعبر تعبيراً بليغاً عن المواقف التي شدت انتباهه .

ويعيدنا هذا الى ما قدمناه في مطلع هذا المقال من ان ادنى درجات التعبير الفني عن الواقع هو محاكاة هذا الواقع « فوتوغرافياً » . يقول **هيجل** ان الفن ـ في قمة دلالته ـ انما يؤدي تفاعلات القوى الخفية للنفس ، ونوازعها الكبرى ، واحاسيسها العميقة ، ومقدراتها العليا . ومعلوم أن الفنان لا يجد كل ذلك في المرئيات الخارجية ، بحيث يكتفي بنقلها بدقة ، بل هو يتصرف بالضرورة على ضوء احساسات نفسه الداخلية . وحتى عندما يكون المطلوب منه نقل الواقع ، فان الفنان يضطر الى التصرف حتى يعطي هذا الواقع دلالته المثالية وما ينبغي له من التعبير والتأثير . وهو مضطر ايضاً الى التصرف حتى يجتمع في عمله ما هو موضوعي خارجي عام ، وما هو شخصي ذاتي ، وأن يمزج ذلك بعدالة واتزان ، بحيث تنبعث الحياة في المرئيات ، وبحيث لا يصبح في عمله الفني اي شيء ـ مهما دق وصغر ـ بلا معنى ، او بلا اثر . وهذا التصرف منبعه نفسه هو ، ولن يجده بحذافيره في الأشياء التي يصورها ، ولا في الأداء الفوتوغرافي الجامد لها . خير من الأداء الفوتوغرافي للتفاحة مثلاً ، أن يلتهمها الانسان ويأكلها ويلفظ بذورها ، كما صور ذلك الشاعر **جاك بريفير** في تصرف صديقه الفنان التشكيلي **بيكاسو** .

الصورة رقم ٥

طبيعة الفن (١٤)

الفن انتاج انساني ، من صنع الفكر البشري ، وثمرة لمهارة الانسان . والذي يميزه عن العلم هو ان العلم يكتفي بكشف الواقع ، وانه نتيجة التجربة والاستقراء والقياس المنطقي . اما الفن فيعتمد على الشعور والوجدان الداخلي ، ولذا فان الفطانة او « الالهام » كما يقول كثير من الفنانين دعامته الاساسية ، وهو من وجهة النظر هذه لايتعلم ولا يلقن . لكن جزءا منه ـ ضروري اساسي ـ يقوم على المهارة اليدوية ، والذكاء الاكتسابي ، والمعرفة العلمية . وهذا الجزء يمكن ـ بل ينبغي ـ تعليمه وتلقينه . والفن كما أشرنا من قبل لا يهدف الى نقل صور الاشياء كما هي ، او خلق نسخ جديدة منها ، بل كل همه هو تقديم مظاهر من الكون على نحو اكثر شفافية ، وأعمق دلالة ، مما يمكن أن يكون لها في واقع العامة من الناس . ولكن ، ما الذي يدفع الفنان الى هذا الانتاج ؟ انه نفس السبب الذي يبعث الانسان على البحث عن غذاء فكري في عالم الكشف عن الحقائق العلمية ، اذ الانسان متطلع بطبعه الى معرفة الحقيقة الخالصة الواضحة . وقد لوحظ ذلك منذ طفولة الانسانية ، عندما نظر الانسان القديم

---

(١٤) H. Taine; **Philosophie de L'Art**; Tome I; Paris 1895.

القسم الاول كله من هذا المجلد ، من ص ٢ الى ص ١٢٤ .

الى موقفه بين الكائنات ، فوجد انه يفكر ويدبر كما تفكر الآلهة وتدبر ، ولكنه يختلف عنها في انه ليس ابديا سرمديا ، بل هو فان ، يموت بعد حياة قصيرة ، كما تموت الحيوانات التي لاحظ لها من التفكير او التدبير . من هنا جاء تفسيره هذه الظاهرة بالاكل من شجرة في الجنة الاولى كان الانسان ممنوعاً منها ، لأنها غذاء خاص للآلهة . وجاءت القصص الدينية القديمة ، قبل ان يقول الوحي السماوى كلمته القدسية في ذلك ، تصف هذه الشجرة بأنها شجرة التفكير والتدبير ، اى شجرة المعرفة . ثم انزلت التوراة والانجيل والقرآن فصححت هذا المفهوم الاسطورى بما يتفق مع طبيعة الربوبية التى تتنزه عن الاكل والشرب . ومع طبيعة التدين الذى يرد كل شيء من سلوك البشر الى طاعة الله او معصيته . اما الانسان الاول فكان يريد تسبيبا لتعلق الانسان بهذا النور الرباني ، المعرفة ، فجعل ابا البشر يأكل من شجرة يشارك بها الآلهة في هذا الغذاء .

ومهما يكن من شيء فان الهدف الاول للفن لا يمكن أن يكون التاثير او الامتاع . فان التاثير احساس رجراج عائم مختلف ، متناقض احيانا ، وهو لا يمثل الا حركات النفس وخلجاتها . ولو اننا ركزنا اهتمامنا على تاثير العمل الفني فينا فحسب ، واقتصرنا على الوجدانات التي يثيرها في نفوسنا، لظلمنا الفن . اذ اننا بذلك نغفل الحقيقة التي ينطوى عليها ويكشفها امام اعيننا . بل أن فهم المؤثرات الفنية نفسها يصبح مستحيلا ، لأن العواطف التي تحركها هذه المؤثرات في نفوسنا لا تشرح، ولا يتبين كنهها ، الا بالأفكار التي ترتبط بها ، وبالحقيقة الكامنة من ورائها . والفن يقف في منتصف الطريق تماما بين الادراك الوجداني الحسي ، والفهم العقلى المجرد . فهو يمتاز على الادراك الحسي بانه لا يرتبط بواقع الموضوع الا مع ارتباطه بظاهره وشكله . وهو لا يريد أن يجعل من هذا الموضوع شيئا وظيفيا له « منفعة » ما . والذى يجب أن يراه فيه ليس واقعه المادى ، ولا الفكرة المجردة في تعميمها الواسع ، بل صورة محسوسة ونقية من « حقيقة » هذا الموضوع وجوهره ، شيئاً « مثاليا » ينم عنه ويظهر فيه . فالفن يربط بين الحسّي والمثالي ربطا يحاول دائما ان يكون عادلا متناسقا ، ولذا فان أهدافه كلها « تاملية » ، وعند وجود النفس امام « العمل الفني » الجدير حقا بأن يوصف بانه « جميل » ، فانها تشعر بأنها تحررت ، كما قلنا ، من كل شهوة أو طمع أو تحيز . وهكذا يُعنى الفن بأن يخلق صوراً وكتلا تمثل أفكاراً نرى من خلالها الحق في هيئة محسوسة ، وهو بهذا يستطيع ان يحرك النفس الانسانية من اعماقها البعيدة نحو تذوق الحق في صورته الجميلة .

والفنان نفسه عندما يكون بسبيل خلق عمل من اعماله الفنية ، تجد الجانب الحسّي امام عينه موازيا للانطلاق الروحي التجريدى ومسايراً له . فالجانب الحسّي هو الذى يفجر طاقات الخيال ، ويحلق في آفاق الاختراع . وليس الابداع الفني مجرد مهارة يدوية ميكانيكية تكتسب بالتدريب والتمرين ، كما انه ليس تفكيراً نظريا اطلاقيا كتفكير العالم ، فالفنان يعجز عن ادراك تجريدى كامل التجريد للفكرة التي تشده ، ولا يستطيع ان يتمثلها الا في صورة حسية . فالصورة والفكرة تتعايشان في روحه ، ولا تكادان تفترقان . وهكذا يتبين ان الالهام الفني الناتج من هذا التعايش بين الحسّي والمثالي ، بين الصورة والفكرة ، هو موهبة سماوية لدى الفنان الحق .

ان العبقرية العلمية هي ــ في اغلب صورها ــ طاقة تتجاوب مع مستوى حضارى وفكرى واجتماعى عام ، وليست مظهراً لموهبة فردية. بعكس العبقرية الفنية التي تقوم من اساسها على هذه الموهبة الفردية ، فليس مجرد الاطلاع على التاريخ والتكنولوجيا لفن من الفنون ــ مهما يكن هذا الاطلاع وافيا ــ بكاف لتكوين الفنان الحق .

هدف الفن

اختلفت الآراء حول الهدف الذي يجب على الفن ان يتجه اليه .

وأكثر هذه الآراء شيوعاً مبني على قول **ارسطو** ، « ان الفن هو محاكاة الطبيعة » ، اى انه يهدف الى النقل او التقليد او المماثلة . وهنا ينبغى ان نسأل : ما فائدة المحاكاة او التقليد ، اذا كانت الطبيعة تقدم لنا الصورة الأصلية بسخاء وبدون عناء ؟ وهذه المحاكاة للطبيعة ، لا بد انها توحي للفنان دائماً وابداً بضعفه وعجزه وقصوره وتفاهته . اذ ان التقليد ـ مهما حسن ـ يظل دائماً اقل درجة من الأصل . وكلما كان التقليد اكثر مطابقة للأصل كان التمتع به ـ كانتاج فني ـ اقل واضعف ، اذ ان الذى يعجبنا فى الفن ليس التقليد والمحاكاة ، ولكن الخلق والابتكار . ويبدأ الخلق والابتكار من اللحظة التي يختار فيها الفنان موضوعه من الطبيعة . وقد قال الشاعر الالماني **جوته** : « يكفي ان يقع اختيار الفنان على موضوع ما ، ليصبح هذا الموضوع ملكاً للفن لا للطبيعة » . ويزيد هذا الخاطر وضوحاً فى قول **برغسون** : « اننا لا نعي من الاشياء الا تلك التى نخلع عليها صفات انسانية » فهناك اذن تفاعل بين روح الفنان وبين ظواهر الكون يبدأ منذ اللحظة الاولى من اهتمامه بموضوع بعينه دون سواه .

واذا كان فن الرسوم او النحت يجذبان الناس نحو الاعتقاد بأن الفن يحاكي الطبيعة ، فهناك فنون يبدو بوضوح ان محاكاة الطبيعة فيها بعيدة الوقوع ، وفى مقدمتها فن العمارة مثلاً ، وكذلك الموسيقى والشعر . حقاً ان الفن يستخدم قوالب مستعارة من الطبيعة ، بعد تفهمها ، ودراستها ، وتمثلها ، لم يستعملها فى رسالته الحقة وهي الابداع والابتكار والخلق . حتى فى فن التصوير : من قال ان الرسام الذى ينتج لوحة لغابة او بستان فى فصل الربيع يقتصر فيها على اعطائي صور المرئيات كما هي ، وان مهمته تقف عند هذا الحد ؟ ان المصور الفنان الحق هو الذى يمكنني من خلال الوانه وتوزيعه وتنسيقه وحساسيته من شم اريج الأزهار فى هذا الربيع ، ومن سماع تغريد الطيور على هذه الاغصان ، ومن رؤية اهتزاز تلك الأوراق الخضراء مع مر النسيم ، ومن الاحساس بملمس الورود والاشواك ، وبرودة الماء المتدفق من الينابيع ... الخ . وفى النحت ايضاً لايكفي النحات المبدع ان يقدم لي نسخة طبق الأصل من ملامح شخص ما ، حتى يصل بالهامه وعبقريته الى ان يجعل الحجر ينطق بشخصية هذا الانسان ، والى ان يجعلني انسى انه تمثال من الحجر ، فاحس فيه قلباً ينبض ودماً يجرى ، وحياة زاخرة خصبة بالحركة والدفء والحضور الكامل .

رسالة الفن اذن ارفع واسمى من النقل والمحاكاة ، ووسائله اكثر حرية ومرونة . وبالاختصار فان الفن ليس مقلداً للطبيعة بل هو منافس لها ، يستطيع مثلها ـ وعلى نحو ابلغ منها ـ ان يؤدى افكاراً معينة ، وهو يتخذ من جزئيات ومظاهر متعددة فى الطبيعة رموزاً للتعبير ، بعد ان يصقلها ويطورها ، ويطوعها لما يريد الافصاح عنه .

ومن أوائل المفكرين الذين رفضوا ان يكون الفن محاكاة للطبيعة فحسب « **شيشرون** » الخطيب والمفكر الروماني المشهور اذ قال « ان **فدياس** ، ذلك الفنان الفذ ، عندما كان يصنع تمثالاً لـ **جوبيتر** او **مينرفا** ، لم يكن تحت عينيه انموذج (موديل) معين يحاول ان يحاكيه ، ولكن كانت فى اعماق روحه صورة تامة وراسخة للجمال ، يركز عليها رؤيته ، وهي التي كانت تقود فنه وحركات يده » . ونجد نفس هذه الفكرة يعبر عنها فنان عصر النهضة الإيطالية **رفاليل** بعد **شيشرون** باكثر من الف وخمسمائة عام فى خطابه المشهور الى صديقه **كاستليوني** ، وهو يصف له تنفيذه للوحة من لوحاته المشهورة ، موضوعها « **غلاطية** » احدى

ربات العشق في الاساطير اليونانية ، ومن اوفرهن انوثة وجمالاً . يقول : «ولما كانت تعوزني الموديلات الجميلة ، فانني استعين بمثل أعلى معين اكوّنه في نفسي » .

وهكذا نجد ان فكرة المحاكاة لاتستطيع ان تقف على رجليها في دنيا الفن ، ولذلك يطالعنا رأى آخر يقول بأن هدف الفن هو « التعبير » وانه لا يكفي فيه تقليد الموضوع من الناحية المظهرية الحسية ، بل يجب ابراز العنصر الحيوى الكامن فيه ـ لا سيما الأفكار والاحاسيس والانفعالات وحالات النفس . ويقول **هيجل** ان هذه النظرية رغم تقدمها الفكرى بالنسبة لنظرية المحاكاة ، ليست اقل منها بطلاناً وخطورة . فهنا يبدو لنا شيئان ، الفكرة من ناحية ، والتعبير من ناحية اخرى ، وبعبارة اقرب : الموضوع والشكل . فاذا كان الفن ينحصر في التعبير فقط ، فانه يترتب على ذلك انه لايهتم ـ ولا يجب ان يهتم ـ بالفكرة او الموضوع . وطالما كان الاداء سليماً وجميلاً فلايهم كون المحتوى مليئاً بالقبح واللاأخلاقية والتفكير الهدام . وبالتالي فانه اذا كانت النظرية الاولى تجعل من الفن ظلاً تابعاً للواقع ، فان النظرية الثانية تجعل منه بوقاً ينفخ فيه كل ناعق ، وهو ليس بذلك اكثر رقياً ولا سمواً . ومن هذه النظرية ارتفع في بعض العصور والبلاد شعار « الفن للفن » ، فكان وبالاً على الفن والمجتمع كليهما . هذا تلخيص ما يراه **هيجل** حول بطلان النظرية القائلة بان هدف الفن هو التعبير ، وفسادها وخطورتها . وربما كان من العدل ان نشير الى ان مثل هذه النظرية ، والشعار المنبثق عنها ، لم تنشأ من النظر السليم المستقر المطمئن ، ولكنها كانت دائماً تظهر في وجه القوى الطاغية الغشوم التي تحاول رسم طريق « نفعي » للفن ، او قطع الطريق عليه اطلاقاً ، كبعض العصبيات الدينية المتطرفة او الدكتاتوريات السياسية الظالمة ، او النعرات العسكرية المتغطرسة ، او النزوات الفردية الجامحة . كانت هذه النظرية في الادب والفن جميعاً رد فعل ، ودعوة ـ قد تكون متلعثمة غير حكيمة ـ الى تحرير الفن من السلطة والالزام .

هناك رأى ثالث يقول ان هدف الفن هو « الكمال الخلقي » أو « الفضيلة » . ويعلق **هيجل** على ذلك بانه لامشاحة في ان جزءاً من رسالة الفن هو ان يكون مطهراً للنفوس ، ومرققاً للطباع . فهو اذ يقدم الانسان كموضوع يتفرج عليه الانسان ، يعمل بذلك على تفتيح ملكة النقد السلوكي المتفرج ، وبالتالي على تليين عريكته ، والحد من اهوائه ونزواته ، لانه يضعه على طريق التأمل والتفكير ومحاسبة النفس ، ويدعوه الى الاقتراب من المثل الأعلى الذى ينقشه في نفسه ، والى التعلق بالأسمى من الأفكار . ولهذا كان الفن منذ فجر الانسانية اداة قوية من ادوات المدنية ، ومعاوناً للدين في ذلك . فالفن والدين كانا معاً المعلم الاول للبشر ، وهكذا جرت العادة على أن تبحث تاريخ الفن القديم من خلال الدين . ويعود **هيجل** فيصف هذه النظرية بانها ليست بأصح من سابقتيها ، بالرغم من تقدمها عليهما فكرياً . فعيبها انها تخلط فتجعل وظيفة من الوظائف المتعددة للفن هدفاً نهائياً وغاية له . وعندما نلقي على عاتق الفن وظيفة أجنبية عنه كهذه ، فاننا نعرضه للخطر المضاد لذلك الذى كان يحدق بالنظرية السابقة ، نعرضه لخطر فقدان حريته التي هي حياته ، وبدونها يفقد الالهام والابداع ، وهو امر ينتهي كذلك بتعويقه عن احداث الكمال الخلقي نفسه ، الذى تطالبه به هذه النظرية . حقاً ان بين الدين والفن والأخلاق تفاهماً وانسجاماً ابدياً ، ولكن يبقى بعد هذا ان تلك الثلاثة هي مظاهر مختلفة للحق مستقل بعضها عن بعض . فللفن قوانينه واساليبه واحكامه الخاصة ، وهو بلا شك مطالب بالا يخدش الأخلاق ، ولكنه لايهتم بالسلوك بل بالجمال . وعندما يكون الانتاج الفني نقياً ـ وهو دائماً كذلك في الانتاج الجيد ـ فان اثره على النفوس لا يكون الا خيراً ، وان كان ذلك ليس هدفه الاساسي ، ولو انه اتجه نحوه مباشرة لكان الاحتمال قوياً في ان يخطىء هذا

الهدف ، وان يخطىء في الوقت نفسه هدفه الاساسي كذلك .

هدف الفن الاساسي هو كما المعنا اليه ، تجسيم المثل الأعلى في هيئة جمالية محسوسة، وكل هدف آخر كالتطهير ، والنهوض بالاخلاق، والتوعية ، ومجرد التعبير ، ووصف الطبيعة ومحاكاتها ، ونحو ذلك ، ليست الا وظائف ثانوية ليس الفن مسئولاً عنها بالدرجة الاولى، وان كانت لازمة للمجتمع . وليس للجمال اثر في نفس مشاهده اهم من المتعة الهادئة النقية التي لا علاقة لها بالمباهج الحسية المبتذلة . فهو يحلق بالنفس الى اعلى من الآفاق العادية التي تجول فيها ، ويعدها للتصميم العظيم ، والعمل المثمر ، واحترام الحياة والانسان ، من طريق الصلة الخفية القائمة بين المشاعر والوجدانات من ناحية ، والافكار العقلانية من ناحية اخرى ، المتعلقة بالحق والخير والجمال، ذلك الثالوث الذي يتجمع فيه كل ما هو جدير بالاكبار .

هذا الأخذ والرد الذي اصطنعه هيجل يستحق منا بعض النظر والتعقيب . اذ ان هذا الفيلسوف الالماني الذي عاصر أواخر القرن الثامن عشر وأوائل التاسع عشر (١٧٧٠ ـ ١٨٣١) لم يكن يفكر في الفراغ المطلق ولكن على ضوء الأحداث التاريخية والاجتماعية التي عاشتها اوروبا في ايامه .

ولعل اهم هذه الاحداث جميعاً كان قيام الثورة الفرنسية عام ١٧٨٩ ، وسقوط ملكية من اعرق ملكيات اوروبا ، واعلان الجمهورية مكانها . وقد اقترن ذلك باطلاق شعار الحرية والاخاء والمساواة ، واصدار صك حقوق الانسان ، وزحزحة سلطان الكنيسة عن اداة الحكم ، بل الغاء الاعتبار الديني في صفة المواطن في فرنسا . كانت هذه الهزة مصحوبة بتغيير شامل لاسلوب الفكر والثقافة والتعليم ، كما كانت ـ في ثورتها العنيفة الاولى ـ عارمة كاسحة ، زلزلت كل احكام الجمال ، وقلبت مقاييس الأدب ، وبدا ذلك على شكل تقهقر مؤقت في هذين الميدانين ، فلم تعرف الثورة الفرنسية فناناً له من الشموخ والضخامة ما كان لكبار المصورين والنحاتين والمهندسين والمزخرفين من قبل ، كما لم تعرف اديباً ـ شاعراً او ناثراً او كاتباً مسرحياً ـ تمكن مقارنته باساتذة القرنين السابع عشر والثامن عشر قبل قيام هذه الثورة . وحتى على الصعيد السياسي كانت نتائج هذه الثورة المباشرة تنطوي على انتكاسة للديمقراطية تبلورت في شخصية امبراطور طموح ، وديكتاتور متسلط مستبد ، وفاتح عسكري يريد أن يعيد عهود القياصرة القدماء ، الذين دوخوا الانسانية بحروبهم ، تبلور كل ذلك في شخصية **نابليون بونابرت** .

وشهد هيجل ايضاً ما اقترن بهذه الاحداث في ايام الثورة الفرنسية من تطرف في سفك الدماء ، واستخفاف بالقيم التي كان يظن انها ابدية ، بما في ذلك الدين والاخلاق والنظام الاجتماعي التقليدي ، ولمس ما ترتب على تسليم مقاليد كل شيء للعامة ، فجاة دون اعداد سابق ودون تخطيط ، من عدوان على الكنوز الفنية الكبرى ، ومن خلل في رسم اهداف الجمال واوصافه ، ومن اضطراب في تحديد ملامح المثل الأعلى . ثم رأى كيف تبدد ذلك كله كالدخان أمام العاصفة العسكرية التي نشر بها **نابليون** النار والدمار في اوروبا وفي الشرق جميعاً .

وفي هذا الوقت الذي عاش فيه **هيجل** شهد ـ الى جانب ذلك ـ التوسع في استخدام البخار كقوة محركة ، ورأى بداية الراسمالية الصناعية تنمو بسرعة ، وتزداد ثروة وقوة يوما بعد يوم ، ورأى من حوله الاستعمار الاوربي في افريقية وآسيا يستشري ، ويدوس في كل يوم على حضارات شهد لها التاريخ بفضل ابدي على الفكر البشري ، وعلى رقاب شعوب من بني الانسان تحت شعار التنظيم والتمدين ، ورأى الراسمالية الاوروبية تزج

بابناء اوطانها فى حروب توسعية وفتوحات استعمارية فى اقصى اقاصي الارض ، لتجنى هي وحدها ثمرة ذلك ، دون ان تحظى المادة البشرية التي اعتمدت عليها بطائل من وراء هذا الكفاح والصراع . فتقوى الفوارق بين الطبقات ، ويظهر فى اوروبا الى جانب الغنى الفاحش ، والبذخ الغليظ ، والترف الخالي من الحساسية والذوق السليم ، بؤس اسود حالك ، فى مجتمع يخيم عليه الجوع والخوف والمرض والبطالة وشبح الحرب . وفى وسط هذه التناقضات تظهر « الرومانسية » بقيمها الغريبة ، التي ان عبّرت عن شيء فانما تعبر عن هذه الحالة المرضية التي كانت تعيشها اوروبا . اتصفت الرومانسية بنزعة حزن وسهوم تستتر وراء فلسفة أساسها الشك وعدم الطمأنينة . وعمدت الى تعويض الناس عما ينشدونه من عمق وأصالة وانسانية ، بمؤثرات مفتعلة فيها جنوح حاد نحو المواقف الدرامية التي تضرب على الاعصاب كضربات المطارق الثقيلة المتتابعة . وكان من الاتجاه الرومانسية فى هذا النوع من التأثير التلويح الكثير بالموت فى اشد صوره رهبة ، والاستعانة بالمواقف التاريخية الضخمة المأخوذة من الحقب السحيقة للبشرية ، يستمدونها من التوراة والانجيل ، ومن الآثار الشرقية القديمة التي ابرزت اهميتها غزوات الاستعمار فى الشرق والشرق الاقصى ، فكانت الحياة فى بابل القديمة ، وفى بلاط الاكاسرة والفراعنة ، والطقوس فى معابد الهند والصين ، وحفلات السحر والتوسل الى القوى الخفية المخيفة بالوان القرابين فى افريقية وآسيا ، من وسائل التأثير الشائعة فى الفن الرومانسي . وكان تعاطى الفنان لتلك المواقف فى فنه سطحيا ، مبنيا على فهم خاطىء فى أغلب الاحيان للانسانية كلها ولهذه الحضارات بالذات . كذلك ظهرت مؤثرات فى الفن التشكيلي الرومانسي مأخوذة لا من غرائب التاريخ القديم للامم الاخرى بل من حاضر هذه الامم كما تصوره العقل الاستعماري الاوروبي . فراحوا يملأون موضوعاتهم بمواقف تصور الأسواق الشرقية فى القاهرة او الجزائر او طنجة او غيرها ، ويصورون مهراجات الهند على ظهور الفيلة تحت المظلات المصنوعة من ريش النعام ، يحف بهم العبيد والحشم ، وجنحوا الى الاغراق والافراط ، لا سيما عندما كان الامر يمس عدوا تقليديا لاوروبا وهو الاسلام . فالمجتمع الاسلامي من خلال فن الرومانسية وادبها يبدو فى الغالب مجتمعا قائماً على رجال ورثوا السلطة والهيبة عن اجداد سفاحين متعطشين للدماء ، اما هم فقد غرقوا فى الترف فاستدارت خدودهم وكروشهم ، وكبرت عمائمهم ، وثقلت حركاتهم ، فاضطجعوا فى استرخاء يدخنون شبك التبغ ، او النرجيلة ، او الحشيش ، وسط جمع كبير من الخدم والحشم ومن الجوارى والغلمان والخصيان . كانت الرومانسية بادبها وفنها وموسيقاها عبارة عن محاولة لسياحة حالمة ، ورحلات خيالية عبر الزمان والمكان ، تخدع الانسان عن نفسه ، هذا الانسان الاوروبي الذى صدمت روحه سلسلة من خيبة الآمال فى الثورة وفى الوطنية وفى الاستعمار وفى النهضة الصناعية . وكانما كانت الرومانسية مخدرا يلهيه عن علته المتاصلة باطلاعه على ما تزعم انه احوال الناس الآخرين فى ماضيهم وحاضرهم ، لكي يحمد الله هو على كل حال . فاذا ظل بعد ذلك متمردا ساخطا فهناك الموت ورهبته ، والمواقف الدرامية التي تمزق القلوب ، تجعله يحس ببعض القساوة والحضارة فيخفف من غلوائه .

فى وسط هذا الصخب والغليان ، وفى غمرة هذا الطوفان من الوهميات ، لا عجب ان يظهر مفكر فيلسوف مثل **هيجل** ، يحاول ان يأخذ بيد الناس على سواء السبيل ، وان يردهم الى بعض التعقل المبني على الاعتدال ، وعلى الصدق ، وعلى الاخلاص لشيء اكثر بقاء من تلك الفورات التي عاصرها . فنادى بالتدقيق فى معرفة كنه الأشياء من خلال اعيانها الموجودة فى العالم ، المعروضة على بساط الملاحظة والتجربة ، ودعا فى الفن بابعاد

التشنجات المرَضية ، والمؤثرات الدرامية ، والمتع المفتعلة ، لعل الذوق الاوروبي يرتد الى عدالة المثل الأعلى ونبله ، حيث المتعة الفنية تتميز بحالة الشبع والري الروحية التي أشرنا اليها ، بدلاً من النهم والسعار اللذين كانت الرومانسية تحاول ايقاظهما بمظاهر وأساليب موحية بخيال متحرف ، وشهوات بعيدة كل البعد عما تصوره فيلسوفنا في المثل الاعلى .

•••

واذا كان ما قاله **هيجل** وصفا للجمال ، وتحديداً لعلاقته بالفن ، ما يزال في لبه صالحاً الى الآن ، الا ان شرحه وتأويله ربما احتاجا الى ربط جديد بمقتضيات لم يكن يعرفها هيجل او يتوقعها ، بل ربما احتاج الأمر ، ونحن نرتاد وجوه ذلك في الفنون في العالم العربي المعاصر الى بعض زيادات واضافات .

واول ما نريد ان نسأل عنه بعد هذه الجولة الممتدة بين **افلاطون وأرسطو وهيجل وبيكاسو وجاك بريفير** هو تعريف ترتضيه للفن .

الفن هو تعبير وجداني يخلقه الانسان ليفصح به عن تفاعل بينه وبين مظهر ما من مظاهر الكون الذي نعيش فيه . فاذا كان هذا التعبير يستخدم النغم ، ويتجه الى الاذن ، فنحن في فن الموسيقى ، واذا كان يستخدم المادة ويتجه الى البصر ، فنحن في الفن التشكيلي ، واذا كان يستخدم الالفاظ ويتجه الى فهم المعاني التي تدل عليها ، فنحن في فن الأدب .

وقد حاول **هيجل** أن يرتب هذه الفنون ترتيباً تصاعدياً ، يبدأ من أدناها في التعبير عن الجمال الخالص وينتهي الى أنقى الفنون في هذا التعبير ، فجاء ترتيبه على النحو التالي :

١ ـ **فن المعمار** ، وهو فن لا يستطيع ان يعبر عن فكرة أساسها التفاعل الداخلي بين الفنان والطبيعة الا بصورة غامضة خفية جداً . اذ هو يخضع لمتطلبات ناتجة عن اعتبارات مادية ، من علاقة مواد البناء بتقسيمات هندسية رياضية اجبارية ، وهو بذلك لا يكون الا تعبيراً صامتاً جامداً عن الفكرة . ثم انه مسخر لمقتضيات غريبة على مجرد التعبير الوجداني ، هي المقتضيات النفعية المعروفة ، من ايواء البشر ، او احتواء المقدسات ، او تهيئة المكان لالوان من النشاط الانساني ، كالتعليم والصناعة والتجارة والحكم والمواصلات ونحوها .

٢ ـ **النحت** ، هو ارسخ قدما في الفن الصرف ، يقدم الجمال مجسماً ، ولكن سلطان المادة عليه كبير ، يجعله محدوداً بالنسبة للطبيعة الحية ، محروماً في معظم الاحيان من امكانات الحركة المطلقة واللون ... الخ .

٣ ـ **التصوير** ، وهو اكثر حرية ومرونة ودفئاً من النحت ، لعدم سيطرة المادة عليه بنفس الدرجة التي تسيطر بها على فن النحت ، ولوجود امكانيات في التعبير اكثر تنوعاً وتعدداً كالالوان والظلال والأنوار وقواعد المنظور وخداعات البصر . ولهذا السبب كانت ميادين التصوير اوسع واقدر على التعبير عن الشعور وعن الحياة بشتى مظاهرها .

٤ ـ **الموسيقى** ، وهي ارفع درجة من التصوير من ناحية ، وادنى من ناحية اخرى . ارفع لان تعبيرها عن النفس البشرية ، وصور تفاعلها مع الطبيعة ، يكاد يكون مباشراً ، وغير محدود . وادنى لانها لا تعبر عن هذا تعبيراً تصويرياً واضحاً مباشراً ، بل يكتنفها الكثير من الغموض والرمز .

٥ ـ **الشعر** ، وهو ارفع هذه الفنون جميعا عند **هيجل** ، لانه يلخصها ويتفوق عليها بامكانياته الواسعة في وصف الواقع ، والتعبير المستفيض عن ادق خوالج النفس ، وابراز الحركة وهي في طور التكوين ، مع اعتماده على الموسيقى وتأثير النغم ، وسهولة تحريكه

للخيال ، واستعماله للرمز ، واعتماده على مخترنات العقل الباطن . ونلاحظ هنا ان هيجل كان ابن عصره تماما ، ذلك العصر الذى أدرك فيه شيلر وجوته فى المانيا ، ولامارتين وفكتور هوجو فى فرنسا ، وشيلي وبايرون فى انجلترا ، واسكندر بوشكين ونيقولا جوجول فى روسيا . كان العصر كله عصر شعر فى المقام الاول فبهر بذلك هيجل .

الى جانب هذه الفنون البسيطة تأتي **طائفة من الفنون المركبة** ، أى التي تعتمد على اكثر من فن من هذه الفنون السابقة ، واشهرها :

ا ــ فن الحفر : الذى يعتمد على الرسم والتصوير ، ولكنه يرتبط فى المقام الاول باهداف مثل تصوير مشاهد من قصائد الشعر ، او الروايات ، أو اعداد اعلانات للدعاية للمسرح أو السينما او زيارة الاماكن السياحية ، ولذلك فهو يستمد الكثير من فنون الادب والعمارة وغيرها .

ب ــ فن تنسيق الحدائق : وهو يعتمد بالدرجة الاولى على قواعد مستمدة من فن المعمار ، مضافا اليها ايحاءات ملتمسة من فنون التصوير والشعر ونحوها .

جـ ــ الغناء : وفيه يبدو التآخي والانسجام بين فن الادب وفن الموسيقى .

د ــ المسرح : ويدخل فيه فن الأدب الى جانب التصوير والعمارة فى عملية الاخراج ، والنحت فى تحديد المواقف ، وقد تدخل الموسيقى التصويرية ايضا .

هـ ــ الزخرفة : وهي فن معقد يعتمد على العمارة والتصوير والنحت ، كما يستمد كثيرا من أساليب التنغيم والانسجام من اصول الشعر والموسيقى .

و ــ الرقص : ويعتمد بالدرجة الاولى على قواعد جمالية مستمدة من فن النحت ، يضاف اليها الموسيقى ، واصول التكوين البصرى والتنسيق اللوني المحتواة فى فن التصوير ، كما يعتمد على كثير من القواعد التي يقوم عليها المسرح .

ز ــ الاوبرا : وهي فى راى الكثيرين من جهابذة الفن تعتبر « فن الفنون » لاعتمادها على الشعر والموسيقى والغناء والمسرح والزخرفة والرقص والنحت والتصوير جميعا ، وهي فن بهذا التركيب المعقد يحتاج الى تمرين كثير على تذوقه وتقديره ، وهو ــ فى الدرجات المرجوة من رقيه ونضجه ــ يعتبر عاملا من اهم عوامل تربية الذوق السليم فى الامم التي ينتشر فيها .

• • •

هذه الفنون كلها تتشابك وتتصل وتتعاون على بناء حضارة جمالية كاملة ، ولا يمكن ان نتصور الشعر يسير فى منحى والتصوير فى منحى آخر والموسيقى فى اتجاه ثالث ، لا يلم شعثها نمط ولا نهج ، ولا تحكمها فكرة ، او يشدها اتجاه واحد . الشعر والعمارة والرقص والموسيقى والنحت والتصوير وما اليها من الفنون اقارب ، تخدم معتقدا واحدا ، وتهدف الى اهداف متماثلة ، ولكنها مع اتصالها بعضها ببعض ، حريصة كل الحرص فيما بينها على ان يكون منها استقلاله وسيادته ، فبعضها كما قلنا يتعامل مع البصر ، والآخر مع السمع ، بعضها يقيم صروحا مادية ضخمة راسخة لها كيانها الذى يسد الافق ، على حين يعتمد بعضها الآخر على خطرات ونفحات لا جسم لها ، تكاد تكون غير مادية تماما ، كالنغم او الالفاظ او نبرات الصوت ، وما يبعثه ذلك من صور تتوالى فى داخل النفس . ولنقارن ــ لمزيد من ايضاح ذلك ــ بين عمل فنان سمعي وآخر بصرى ، بين الموسيقي والمصور :

يجلس الموسيقي الى منضدته ، فى غرفة يخيم عليها السكون التام . وتكون جلسته هذه غالبا فى الليل ، عندما تسكت الضوضاء

الخارجية أيضاً . وهو في هذه الجلسة متجه بكيانه كله الى داخل نفسه ، لا يتحرك ، ولكن تبدو عليه كل علائم الاجتهاد والاجهاد . يعمد من حين لآخر الى آلته الموسيقية (البيانو او العود مثلاً) فيتحقق من العلاقة بين بعض ما يطن برأسه من الحان ، ثم يعود الى منضدته فيشرع في تسجيل « النوتة » . وقد نـراه خارج مكان عمله أيضاً وهو منهمك بما يدور في داخل نفسه ، أو مشغول بتسجيل شيء خطر له خطوراً عابراً فجائياً .

كذلك نلتقي به أحياناً في قاعات ضخمة مفعمة بالضوضاء ، اذ من أعماق كل السكون الذي أحاط به نفسه فانبثقت منها الأنغام التي يريدها ، يعود الى هذه القاعات الصاخبة حيث يتجمع عدد كبير من الناس لينصتوا ويستمتعوا ، بينما الفرقة الموسيقية الكاملة تعمل وتكد في أداء ما ألفه الموسيقار ، نجد بين أفراد الفرقة من يمسك بقوس يجري به رائحاً غادياً على أوتار معينة ، فتخور كأنها مرجل آلة بخارية ، أو تطن كأنها جناح بعوضة ، ومن ينفخ في قنوات مختلفة فتئن أو تشهق ، بينما غيره يضرب على آلات من النحاس ، أو يقرع طبولاً وطنابير مختلفة الأشكال والأحجام. أما الموسيقار فيقف بعصاه الصغيرة ليدير الفرقة ، كي تستطيع بجهد متناسق أن تجسم بالنغم العظيم الهائل ما تصوره هو في أعماق نفسه في جوف الليل . وهكذا يكون انتاجه قد سكن أولاً في روحه هو على شكل يشبه الحلم ، ثم انبثق على شكل ذبذبات صوتية منظمة تهز القاعة الكبيرة ، ثم بقي بعد ذلك متروياً مكتوباً في سطور « نوتة موسيقية » ينتظر بعثاً جديداً في قاعة أخرى حاشدة بالمستمعين ، أو في استديو للاذاعة ، أو في مصنع للاسطوانات والأشرطة المسجلة . وهكذا ينتهي عمله الفني الى أن يكون أشبه بطقوس صلاة معينة تعبد بها وحده أولاً ، ثم كتبها بعد ذلك ، ثم أمّ بها الناس أخيراً وتركها لهم يؤديها من شاء منهم وقتما يشاء .

أما الرسام المصوّر ، فهو في مرسمه الذي يشبه شباك كبير ، وأمامه منظر مكون تكويناً دقيقاً متسقاً : « موديل » عار أو نصف عار أو كامل الثياب مثلاً ، و « فاز » به طاقة من الزهور ، وبعض الأقمشة من ستائر ، ومفارش وسجاجيد ... الخ . وهو ينجز لوحته الفنية ، وفي نفس الوقت يصفر أو يغني ، أو يتحدث مع « الموديل » أو مع زميل أو تلميذ ، أو يستمع الى جهاز « راديو » في مرسمه . وتمتزج كل هذه العناصر الصوتية والبصرية وتترسب في نفسه ، ثم تبدو من خلال الخلفية التعبيرية والوجدانية لعمله التشكيلي ، دون أن تعكر من صفو هذا العمل وانسجامه . وهو من حين لآخر يلقي على « الموديل » نظرة فاحصة ، نظرة متوترة نفاذة ، ثم بحركة ــ اما متحمسة محمومة ، واما رزينة هادئة ــ ينقر على « الباليت » بالريشة أو الفرشاة أو واحدة من سكاكين الأصباغ ، أو بأصبعه، عجائن ملونة يضع منها شيئاً على اللوحة المشدودة أمامه . وأحياناً تسمعه يصيح ساخطاً ، ثم يأخذ في مراجعة لون من الألوان بدرجة أخرى من درجاته ، وهكذا يمحو ويثبت ويحوّر وينقح ويصحح ، ومن الممكن للناظر اليه أن يستنتج مبلغ رضاه أو عدم اقتناعه ، بما يراه من ملامح وجهه أثناء العمل .

أما اللوحة نفسها فتمثل في أغلب الأحيان ــ لا المنظر الذي أخذ على عاتقه رسمه كما هو ــ بل منظراً موازياً له ، نتج من تفاعل المحيط الخارجي بكل أبعاده مع داخل نفس الفنان بكل أعماقها . وهذه اللوحة النهائية تظل منذ ذلك الوقت أثراً لا يقبل التغيير أو التبديل ، معلقة في اطارها في معرض أو متحف أو قاعة استقبال ، لتكون أحياناً متعة النظر أو موضوعاً للحديث ، أو سلعة للتجارة . وهذا العمل الفني تناله العين بنظرة واحدة ، أي أن الفنان استطاع أن يفصح عن كيانه كله في لحظة من لحظات صفاء الفطنة الانسانية المبصر للوجه .. لحظة واحدة .

بينما احتاج عمل الموسيقار الى متابعة طويلة لكي يتكامل في راس المستمع .

وبالرغم من كل ما يفرق بين هذين الفنانين ، فهناك كما قلنا نقط التقاء وتقارب وتشابه ، وادراك كليهما عمل متمم للثقافة الانسانية ، والوعي الحضاري ، ومن الواجب ، حتى لا يكون الكلام في ذلك ممكناً لكل من يستطيع ان يرص الالفاظ دون ان يمس جوهر الفكر ، من الواجب ان يقام لهذه الدراسة منهج وخطة وابعاد وحدود ، تساعد على استكشاف مجاهل الفن وادراك الروابط الاصيلة بين الفنون بعضها وبعض . وقديماً قال الفيلسوف السكندرى **افلوطين** : ان فن العمارة هو كل ما يبقى من المبنى اذا الغيت منه الحجارة ، اى انه الفكرة الجمالية في اقصى تجردها عن المادة . وهنا نريد ان نستهدي بافلوطين ، فنطرح من الفن ما لا علاقة له به ، حتى يبقى الشوق الفني الخالص المصفى ، وهو العنصر القابل للدراسة المقارنة الجدير بان يوضع على محك النقد ، باقي عملية الطرح هذه ، هو روح الفنان ، هو الاسلوب ، هو الاحساس ، هو طريقة الاداء ، هو ثقافة العصر وحال المجتمع ، وهو من بعد القانون الاساسي المنظم لكل الفنون (١٥) ؛ وبناء على هذه المحاولة الموجزة لتحديد المفاهيم والمبادىء ، نخطو نحو الجزء الاخير ـ والاهم ـ مما اردنا عرضه على القارىء في هذا المقال .

• • •

الفنون في العالم العربي

راينا ان تنوع الفنون الى بصرية وسمعية وادبية ، وتشعب كل تلك الى الالوان المختلفة التي سردناها آنفاً ، لا يعني بالمرة ان كل لون او نوع يسير في طريقه دون اية صلة بالفنون الاخرى . بالعكس ، الفنون الجميلة كلها ليست الا الواناً مختلفة من التعبير عن قيم واحدة ـ كما المع الى ذلك فكتور هوجو في شعره الذى قراناه . **ففى اليونان** مثلاً نجد معابد وصروحاً كالبارثينون والاكروبول ، تقف بحذاء تماثيل لفيدياس وكاليماك وبراكسيتيل ، ومسرحيات لسوفوكليس ويوروبيدس واريسطوفانس وملاحم هوميروس ؛ وللجميع نفس الشموخ ، ونفس الروح والجوهر ، لا تنافر ولا نشاز ولا اختلاف في الوجهة او الهدف ، لانها كلها تغتذى من زاد واحد وترتوى بماء واحد .

وفى **اوروبا المعاصرة** يسير اللامعقول في المسرح ، مع السريالية ، والتجريد ، والتشنج المتمرد بكافة اتجاهاته في الموسيقى والفنون التشكيلية ، ومع الثورات الميتافيزيقية المبهمة في الشعر ، لان طبيعة القيم كلها تخضع لهذا الارتجاج الرهيب . تشبح الحرب ، حرب الابادة التي تعصف بالملايين ، وتترك المدائن الكبرى قاعاً صفصفاً ، يكاد يظل معطلاً بسحنته الشوهاء ، كل يوم ، يحول بقظة الانسان الى كابوس بغيض . العقل يعلن افلاسه ، والدين ايضا . اما الاخلاق فيزلزلها التشكيك ويصفعها التكالب على القشور ، لم يهدمها الياس ، ولا يحل محلها مسالك آخر يمسك المجتمع . وفتوحات العلم المادى تتم دون تنسيق مقبول مع نمو الضمير الانساني . فالطاقة النووية تستعمل اولاً في التدمير والابادة ، والتفكير في التنقل بين الكواكب والافلاك يبعثه طمع في تسليط القوة الساحقة النهائية على العالم ؛ موجهة من قاعدة علمية عسكرية تكون قد ارسيت على القمر او غيره من اجرام السماء ، والقتل والتشريد ، والفاقة والجوع ، والجهالة والوباء تخيم في كثير من بقاع عالمنا ، في فيتنام وفى فلسطين ، في الهند وفى افريقية السوداء ، بينما تصدح الموسيقى ، وتنساب الخمور ، وتجرى الاموال على موائد

(١٥) Etienne Souriau; **La Correspondance des Arts**; Flammarion — Paris, 1947:pp. 9-11.

القمار وتنفق الملايين على الترف الخارج عن حد المعقول ، في بقاع اخرى من نفس هذا العالم . والصناعة تغير شكل كل شيء كل يوم ، فسيارة عشر سنين مضت تكاد تكون الآن طرفة اثرية بجانب الموديلات الحديثة ، وطائرة ما قبل خمسة اعوام كذلك ، وحذاء السنة الماضية وفستان الشهر الماضي وتسريحة الامس .

والفنان اديبا كان ام موسيقيا ام تشكيليا ، في وسط هذه الدوامة المجنونة في اوروبا وامريكا لا يمكن أن يخلق « اسلوبا » أو « طرازا » او « نمطا » ، لأنه بهذا يخون رسالته في ملاحقة التمزق والتشتت والهيجان الذي يحيط به . كل ما يستطيعه هو ان يحاول ــ هو ايضا ــ التجديد ، وان يطلع على الناس كل يوم بشيء من نوع ما يطلع عليهم من السيارات والطيارات والأحذية والفساتين . من هنا نجد ناقد الفنون الفرنسي « **برنار شامبنيول** » يقول في كتاب له اسمه « **حالة القلق في الفن المعاصر** » (١٦)، ان في تاريخ الفن فترات من الزمن ينبغي تمييزها باسمين مختلفين ، اذ بعضها « عصور » ، وبعضها الآخر « مراحل » : الاولى تتميز بعمق الاساس ، وصلابة البنيان ، ووضوح الرؤية ، واستمرارها ، ووحدة النمط او الطراز ، اما الثانية فهي مدد زمنية تتوالى فيها التجارب والمحاولات ، على السطح ، لا شيء في الأعماق ، ولا استمرار ولا اتصال . ثم يقول أن العصر الذي نعيش فيه لا يستحق من الناحية الفنية ان يسمى عصراً ، فهو فترة لا اكثر . وهذا القول الذي يجعله تلخيصا لحالة القلق التي يكتب عنها ، ردده غيره بالنسبة لهذا العصر في غير الفن . فالكاتب المسرحي **جان جيرودو** (١٧) يقول عن السلام في انطباعه على ضوء ما شهده القرن العشرون من جولات الصراع : « السلام هو الفترة التي تقع بين حربين » ، وكأن الحرب عنده قد أصبحت الوضع الطبيعي ، والموقف المتكرر ، واكاد اقول « المنطقي » في سلوك الانسانية . ويقول غيره (١٨) من كتاب أوروبا المعاصرين ، وهو يتحدث عن سن الرشد منظورا اليه بمنظار بيئته وزمانه « ان سن الرشد هي السن التي يبدأ فيها الانسان ارتكاب حماقات ضخمة » كما قالوا عن الدين انه مخدر وافيون ، وعن الوطنية انها صورة من التعصب الأعمى ، وعن الجنس انه بضاعة رخيصة تبيعها التقاليد في السوق السوداء . كل ذلك كان لا بد ان ينعكس على الخلجات الوجدانية للانسان الاوروبي والأمريكي ، وان يظهر في الفن والأدب والموسيقى والمسرح على النحو المتفتت المتفجر المتناثر الذي اشرنا اليه .

• • •

وفي عالمنا العربي كنا نلاحظ الترابط بين الوان الفنون طالما كانت نابعة من ذاتنا . ففي بداوة العرب كان فنهم التشكيلي ككل فنون البدو اساسه الزخرفة ، منفذة في مواد خفيفة صالحة للترحال مع الخيام واصحابها . فكانوا يزينون السيوف والخناجر والرماح ، وكانوا يطرزون ما ينسجونه من صوف أو وبر ، ويزركشون بالعقيق والجزع والأصداف ونحوها ترسهم وبعض ما يصنعون من الجلد او النحاس أو الفضة . كما كانوا يحبون اقتناء العقود والاقراط والخلاخيل والدمالج والأساور وقوارير الطيب محفوظة في علب من

---

(١٦) Bernard Champigneulle; **L'Inquiétude dans L'Aujourd'hui**; Mercure de France — Paris 1939; p. 19 s.

(١٧) في حوار مسرحية له عنوانها : امفتريون ٣٨ .

(١٨) جان بول سارتر .

العاج لنسالهم . وبالرغم من انه لم تصلنا نماذج من هذا الفن البدوى الجاهلي ، الا أننا نستطيع ان نتصوره بوضوح ودقة من خلال الشعر العربي المعاصر له ، كما تستطيع أن نتحقق من صحة تصورنا باستقصاء ما يسمى الآن بالفنون الشعبية في البوادى المنتشرة في انحاء العالم العربي .

الصور (٦) ، (٧) ، (٨) ، (٩) ، (١٠)

سنجد أن هذا الفن البدوى الزخرفي لم يكن في اغلب الأحيان يعتمد الا على تنسق هندسي في خطوطه والوانه وتوزيعه ، يبهج البصر ، ولا يحمل الا بعض التعبير الرمزى الفولكلورى المهندس في ثناياه . فالمثلثات المتعاقبة ترمز غالبا الى الخصب ، بقية من تصور قديم جدا للأمومة وقيامها على ثلاث نقط اساسية في الجسم البشرى هي الثديان والبطن ، النقط التى تنطوى على حمل الاجنة وارضاع الأطفال ، وهي بالتالي اصل الكثرة والنمو والتوالد . والأشكال الدائرية التي تحمل خطوطا مشبكة أو نقطا موزعة في داخلها ، ترمز الى الدروع والتروس ، وتقوم بدور الوقاية من عين الحسود ، أو الحماية من فتكات الجن والشياطين . والاشكال المعينة المطوطة المدببة الطرفين ، تحوير هندسي لشكل السمكة ، وهي تدل على سعة الرزق الذى يأتي به الغيب ، كما يأتي الصيد الثمين من بين الأمواج . والخطوط المائجة او المتكسرة تصور الماء بما يتبعه من خضرة المرعى ونعيم الحياة ، الى غير هذه من الرموز والاشكال (١٩) .

لكن المهم ان ذلك كله لا يرتبط بتعبير شخصي عن حالة وجدانية أو صورة لموضوع متكامل . وفي ظل هذه الخلفية الاجتماعية والفكرية يظهر الشعر باوزانه وقوافيه ، مبنيا هو ايضا على البيت المستقل الذى يتناسق مع باقي أبيات القصيدة في شكله قبل كل شيء ، من حيث عدد الحركات والسكنات ، وتواتر النغم وتكراره ، وتماثل القافية واتصالها . هو تعبير أدبي يأخذ نفس الهيئة الزخرفية الموجودة في الفن البصرى عند البدو . ويجرى في نفس هذا الفلك الرقص الايقاعي الجماعي ، والموسيقى العربية الشرقية ــ وحدة متماسكة نابعة من طبيعة القبيلة ، ومن اغوار التراث الفولكلورى ، ومن آفاق الصحراء بما يملؤها من أشكال وأصوات .

اما الآن فان هذه الوحدة ــ التي رأينا مبلغ تماسكها من قبل ، ورأينا أواصر ارتباطها ــ تبدو مفككة في الاتجاهات الفنية للعالم العربي في حاضره :

فالشعر العربي ظل منذ امرىء القيس الى الآن له نفس الروح ، يسوده ــ شكلا وموضوعا ــ نفس الناموس الذى كان يوجه القدامى من الشعراء . وعندما حاول بعض المعاصرين من شعرائنا ان يبحثوا عن شيء آخر وقف بهم البحث عند تجارب مرحلية ، في حسباننا انها لن ترسى أساساً جديداً للشاعرية العربية ، ولا نمطاً ثابتا ، ولو الى حين ، يجرى عليه الشعر . لأنها لم تعبأ بالأعماق ، ولم ترتو من العصارة المصفاة الكامنة في التراث والتاريخ ، وفي اغوار النفسية العربية . فهناك من رأوا ان يكفروا ــ كفرا جزئيا فقط ــ **بالخليل بن احمد** ، وما سنه من قواعد العروض والقافية . وبدأ بذلك بالتزام البحور والغاء القوافي ، وتزعم هذه الحركة في النصف الأول من هذا القرن شعراء

(١٩) Edward, Westermarck; Survivances Païennes dans la Civilisation Mahométane; Payet-Paris 1935.

Arthur Weigall; Survivances Païennes Dans le Monde Chrétien; Payet-Paris 1934.

مدرسة « الديوان » في مصر ، وفي مقدمتهم المرحوم **عبد الرحمن شكرى** . ومنهم من شق عليه التفريط في القافية ، فابقى عليها مع تحوير قليل او كثير ، وجعل عدوه الألد هو « البحر » ، ولكنه لم يقدر على هدم التفعيلة فابقى عليها ، على ان تكون واحدة فقط تتكرر – هي هي – بعدد يختلف قلة وكثرة في كل سطر ، ولا نقول في كل بيت ، حسب حاجة الوجدان عند البارعين منهم ، وحسب التساهيل عند الآخرين . وبدا لغيرهم أن يسيروا الى آخر الشوط ، فقالوا بالوحدة العضوية بين الوجدان ، والصورة ، وآفاق الخيال ، وطاقة التعبير ، وامكانات الموسيقى اللفظية في كل القصيدة ، بصرف النظر عن خضوع ذلك وزنا وقافية لشيء من جذور الشاعرية الشرقية ، ووقف فوج من هؤلاء متطرفا في اقصى هذا المنقلب ، بينما حاول آخر ان يردهم الى بعض النظام ، ولكنه كان نظاماً مجلوباً من اوروبا ، هو في جوهره تطبيق لاتجاهات « **كولردج** » ، ومحاكاة للقس « **ايليوت** » واضرابه من شعراء الطليعة الاوروبية .

وفي نفس هذا الوقت تظل الموسيقى مبنية على الزخرفة الهندسية العربية القديمة ، كما شمقها **ابراهيم الموصلي ، وابنه اسحق** ، وقننها الرياضيون ، وعلى راسهم **الفارابي** ، ثم ثقلها على مر العصور البذخ الفارسي والتركي ، لا تكاد تخرج عن ذلك ، هي والغناء ايضاً . ويجيء الرقص الشرقي مكملاً لهما ، بحيث يكون الهدف الأخير من كل ذلك هو التفريغ والتطريب ، دون رغبة مباشرة في تعبير او تصوير . وليس عبثاً ما رواه مؤرخو **الفارابي** من انه استطاع بعزف على القانون ان يضحك الناس ثم يبكيهم ثم يدخلهم في نوم عميق ويترك لهم المجلس وينصرف . فان تحريك الوجدانات الوقتية – مهما كانت قوية جارفة – وهو قمة البراعة في هذه الفنون ، شيء غير التعبير ، الذي هو اضافة معان وقيم وطاقات جديدة محركة للنفس والعقل .

اما المسرح فانه يتقاطر علينا من كل الجهات . بعضه مترجم حرفيا – من **موليير وراسين وشكسبير** وغيرهم من الكلاسيكيين ، وبعضه مقتبس من فصول مسرح الأراجوز او خيال الظل ، وبعضه غير ذلك ، بحيث يتوالى على خشبات المسارح الرومانتيون ، والواقعيون ، والنفسانيون ، والسرياليون ، والأخلاقيون ، واللاأخلاقيون ، والوجوديون ، والعدميون ، ومن لم يصنفوا بعد في مذهب او طريقة . ولسنا في هذا نسيج وحدنا ، او امة شاذة بين الامم . اذ لو انا هبطنا اليوم في مدينة من عواصم الفن المسرحي في العالم ، ولتكن باريس مثلاً ، لوجدنا هناك الآثار الكلاسيكية – الفرنسية والأجنبية – تمثل كل ليلة على مسرح الكوميدى فرانسيز في صالتيه الاوديون ، والباليه رويال ، ووجدنا في نفس الوقت المسارح الاهلية في « البوليفار » و « ومونمارتر » تقدم الألوان الاخرى من القرن التاسع عشر الى اقصى طلائع الثائرين والمتطرفين المعاصرين ، وامكننا أن نرى الى جانب ذلك عيون الادب المسرحي اليوناني ، كما تقوم بعض المسارح بتجارب رائدة في الاخراج ، وتطوير هذا الفن ، يتزعمها من ناحية : المسرح القومي الشعبي في « باليه دى شايو » ، ومن ناحية اخرى : مسارح الجيب ، في « مونبارناس » و « الحي اللاتيني » ، هذا الى مسارح تخصصت في التمثيليات الغنائية ، او الاوبرا ، او التمثيليات المرعبة ، التي تعتمد على اخراج ارهابي يمثل البشاعة في اقصى واقسى صورها . ولكن الفرق بيننا وبين

مدينة كباريس فى هذا الصدد هو فى التخصص والتوزيع ، بحيث يقترن كل مسرح عادة وفى الأغلب ، بلون معين من الأدب المسرحي ، واسلوب محدد فى اخراجه ، وجمهور من المتعودين عليه ، بينما يظل الأمر فى عالمنا العربي موكولا للمصادفات ، بحيث لا نستطيع ان نقول ان المسرح الفلاني لا يقدم الا كذا وكذا من التمثيليات ، لا يستثنى من ذلك الا القليل مثل مسرح نجيب الريحاني فى القاهرة ، الذى كان على مدى سنين طوال يقدم اللون الذى اشتهر به فى التأليف **الريحاني** نفسه هو وصديقه وشريكه المكمل له ، **بديع خيري** .

والسبب فى تغيب أدنى اتجاه نحو التخصيص والتنظيم من مسرحنا ، هو قلة المسرحيات العالمية المترجمة ترجمة تصلح لخشبة المسرح . والمخرجون العرب هم أول من يكتوى بنيران هذه الأزمة ، اذ يضطرون فى كثير من الأحيان الى كتابة المسرحية من جديد حتى تصلح للاخراج والتمثيل . ومن ناحية اخرى فان انصراف المسرح العربي برمته الآن ، عن المسرحيات المكتوبة بالفصحى ، والاقتصار الذى يكاد يكون تاماً على العامية قد أديا الى الا تجد مكاناً فى عثرتنا المسرحي الحالي لروايات **شوقي** ، أو لترجمات **خليل مطران** عن **شكسبير** ، أو ترجمات **طه حسين** عن **سوفوكليس** .. الخ . وهكذا يصدق هنا المثل الذى يقول ان دنيانا لا يضر بها الفقر بقدر ما يضر بها سوء التوزيع ، وهو المبدأ الذى يجعله المفكرون الاشتراكيون منطلقاً لهم فى الاقتصاد ، وهو فى الفن أيضاً جدير بالاهتمام.

اما ما يقال من ان مسرحنا ، مسرح ناشيء جديد ، فكلام فيه نظر . كان هذا المسرح جديداً وناشئاً منذ فترة تناهز قرناً من الزمان ، أما الآن فقد شب عن الطوق ، اذ ان حياة طولها قرن ، وفى عصر السرعة ، ليست بالعمر القصير . ولا نريد ان نقول ان التشف المسرحية المجلوبة من كل مكان ، حتى من عندنا ، يسودها فى الأداء والاخراج والديكور نفس الافتقار الى طابع مميز ناطق بواقعنا .

ان نهضة المسرح فى العالم العربي ، لن تتم الا بتخطيط دقيق يجعل المسرح منافساً جدياً للسينما ، لا لرتاده الخاصة فقط ، وانما يستطيع كل فرد من افراد الشعب ان يجد ، ويختار ، مسرحه المفضل ، كما يختار المقهى الذى يسهر فيه ، وبشرط الا يكون ثمن التذكرة مرهقاً لجيبه ، أو ان يكون ما يتقدم فى المسرح متفاوتاً تفاوتاً شديداً فى شكله وموضوعه ، فبهذا يصبح لكل مسرح نوع معين من الزبائن ، وبهذا يسهل على النقاد ان يمارسوا نشاطاً موجهاً لحركة لو انها اثرت الأثر الكامل المرجو منها لتقدم معها الادب والفن التشكيلي والموسيقى والذوق العام للامة كلها ، بل لامكن امداد العقل العربي على مستوى الجمهور بكثير من انوار الوعى الحق ، والحضارة التي تهتم باللباب ولا تغتذى ــ كما هى الحال الآن ــ بالنفايات .

ولا يستطيع من يجول فى عالم الفنون ان يصل الى المسرح لم يتركه دون أن يقف بعض الوقت عند السينما . هذا الفن انتقل الينا من الغرب فى وقت مبكر ايضاً ، فعمره فى مصر الآن اكثر من خمسين سنة . ومع ذلك فان وباء التقليد قد حرمنا من أن نكون فيهطواويس،وانتهى بنا الى ان نصير غرباناً ، نحجل ونتمق بدمامة وقبح ، لا يشذ من ذلك الا القليل النادر . والسبب فى هذا اننا ــ مع التسليم بضرورة التقليد ــ قد اسأنا اختيار النموذج والقدوة . وضعنا نصب اعيننا الفيلم

الامريكي ، وهو انتاج تجاري يطوف ارجاء العالم ، ومهما يكن تافها أو فاشلا فان اتساع آفاق توزيعه وميادين تسويقه تكفل له تغطية نفقاته وربحا اكيدا من بعد . وهكذا اقدم المخرجون الامريكان على الانجازات الضخمة الهائلة التي تتكلف الالاف ومئات الالاف ، بل الملايين ، وتقف من ورائهم امكانيات كاملة من الناحية العلمية ، حتى فرض هذا الفيلم الامريكي نفسه على العالم ، واصبحت دور العرض السينمائي نفسها تحمل في احيان كثيرة اسماء شركات سينمائية امريكية : « مترو » ، « برامونت » ، « كولومبيا » ... وحتى « هوليوود » . ولما كنا افقر من حيث المال ، واضيق من حيث دائرة التسويق ، واصغر من حيث الامكانيات الفنية ـ فان تقليدنا لهذا العملاق اظهرنا اشد قماءة . ولو اننا حاولنا ان ندرس الامكانيات التي نجح بها الفيلم الهندي مثلا في العالم ، او الوسائل المتواضعة التي حقق بها كثير من المخرجين الفرنسيين والايطاليين تحفا فنية رائعة ، ولو اننا امعنا النظر في الاساليب التي انتهجها الفيلم البولوني او الفيلم التشيكوسلوفاكي ليشق طريقه في حدود رسالته ومقدراته وموارده ، لكان ذلك اقرب الى ما نحتاج اليه ، وكان ايسر مئونة على ممولينا ومخرجينا ، واحب الى قلوب جمهورنا ، واقل تعريضا لنا للسخرية والشماتة . وهذه الكلمة الاخيرة قد ذكرتني فجاة بالعدو ، العدو الاسرائيلي وموقفه من الانتاج السينمائي . انهم هناك ، لنفس الاسباب التي ذكرتها ، من ضعف التمويل وضيق التسويق ، قد آثروا ان يبقوا بعيدين نهائيا عن هذا المضمار الى خمس سنين مضت فحسب . مع علمنا بما يتبجحون به من السبق في كل شيء . لقد احسوا بان العصر الذي نعيش فيه يمتاز ضمن ما يمتاز به بالغذاء المحفوظ ، غذاء المعدة على شكل معلبات ومجففات ، وغذاء الفكر على شكل اسطوانات واشرطة مسجلة ، وبدا لهم ان الفيلم الذي بدا في العالم على شكل معلبات مسرحية ، او غذاء مسرحي محفوظ ، قد ابتعد الان عن هذه البداية فاصبح مستحضرا « كيماويا » يجب ان يوزن تركيبه بدقة حتى لا يكون ساما ولا تافه الاثر . واخيرا ، منذ نحو خمسة اعوام ، ظهر الفيلم الاول من اخراجهم . وبالرغم من طبول الدعاية ومزاميرها التي صدحت له مبشرة بمولده ، او معلنة وجوده ، فانه كان حدثا لا يقيد في سجل مفاخرهم ، باعتراف نقاد تل ابيب انفسهم . ومنذ ذلك الحين تظهر افلامهم بكثير من الاستحياء والحشمة نظرا لانها لم تنجح في كل مما كانوا يعقدونه عليها من آمال . ولعل مما يجدر تسجيله هنا ان واحدا من ابنائهم الذين تكونوا في مصر هو الذي تولى الدور الاهم في تحريك السينما في اسرائيل ، وهو بلا شك الذي يرجع اليه فضل نقل ما كان قد تزود به من محاسن السينما المصرية وعيوبها الى هناك ، فله منا الشكر على اسهامه في ضعف السينما الاسرائيلية .

وياتي الفن التشكيلي في العالم العربي مفترقا الى وجهتين :

الاولى قديمة تراثية ، تتجلى في الصناعات الحرفية الشعبية ، وفي بعض الوان الاداء التشكيلي التقليدي الذي تداولته الجماهير العريضة واخذه الابناء عن الاباء ، ينفذونه في الارياف والاحياء الوطنية بشكل يماثل ما كان عليه منذ القدم .

والثانية حديثة ، متحضرة ، مثقفة . وهي التي تؤمن القيام عليها مدارس الفنون

الجميلة واكاديمياتها وكلياتها فى العالم العربي، ومن وراء ذلك جمهور خاص من الزبائن والتجار والنقاد ، يكادون يخضعون بشكل أساسي ومستمر لقيادة الغرب .

والفن التشكيلي فى وجهته الثانية ناشيء من جديد فى العالم العربي . اذ أن الجماهير العربية كانت ــ وما تزال فى كثير من الأنحاء ــ تعيش حياتها اليومية فى قوالب تقاليدها الجمالية والحضارية القديمة فى المسكن ، والملبس ، وما يلزم لذلك من وسائل الزخرفة والتجميل . اى أن الفنون العربية الاسلامية فى السجاد والنسيج وصناعة الأثاث ، وآنية الخزف والفخار والنحاس ، وفى عمارة المساكن الخاصة والمباني العامة ، ظلت مستمرة يصيبها الفقر المترتب على اقتصاد عليل حينا ، والغنى الناجم عن يسر ورخاء احيانا ، وتتضح عليها مؤثرات فارسية او تركية او اندلسية او نوبية حسب موقع الاقليم وصلاته البشرية التاريخية ، ولكن يستمر الطابع الاسلامي الذى لا مكان فيه للوحة او التمثال .

وامتدت يد الاستعمار الاوربي الى الشرق العربي منذ القرن التاسع عشر ، فى جولات متفرقة ، وعلى فترات مختلفة . وجاء السادة الجدد بحضارتهم الغربية ، وبنوا مساكنهم على مفهوم معماري ثابت فى اذهانهم ، واثثوها حسب الطرز المنتشرة فى اوروبا ، وزخرفوها بما تعودت عيونهم أن تراه منذ النشأة الاولى . وهكذا ظهرت فى الشرق العمارة الحديثة وما يلزمها من النحت والتصوير والزخرفة والفنون الدقيقة . ولما كانت اوربا قد تعودت ان تفكر فى كل شيء من خلال الاستغلال الاقتصادى ، فانها راحت تنشر ذلك بين المواطنين ، ثم تغريهم بالاخذ بما يلزمه من تغيير الازياء ، والعدول عن كثير من التقاليد القديمة فى المطعم والمشرب واللهو وقضاء الفراغ . وصادف ذلك عصر السرعة فى المواصلات وقيام حضارة كاملة مبنية على البخار والكهرباء ، وظهور الصحافة وحرصها على متابعة آخر ما تتمخض عنه المدنية الحديثة فى اوربا . بل ان هؤلاء الاوربيين الذين حلوا بالشرق ، مستعمرين ، او مستغلين ، او مشاركين بخبرتهم فى دفع المجتمع الى الامام ، قد خططوا مدنا كاملة احيانا ، خلقوها على صورتهم .

وهكذا اصبح التمثال القائم فى ميدان عام او فى حديقة ، والصرح المشيد ليكون دارا للبلدية او متحفا او محطة للمواصلات او مدرسة او قصرا للحاكم ، نمطا جديدا من الانشاء ، كما ان داخل هذه الابنية اصبح فى كثير من الاحيان معرضا لطرائف التصوير والزخرفة وسائر الفنون الجميلة . ونشطت فى الوقت نفسه حركة التنقيب عن الآثار والتحف القديمة ، كما كثر من أبناء الوطن العربي من يترددون على أوروبا وامريكا للتعليم او السياحة أو العمل . كل تلك الامور احكمت فصل الفكر الفني التشكيلي المثقف عن التراث ، ووصله بمقاييس الذوق والجمال الغربية . وانتقل من اوربا بعض الفنانين لينزلوا فى رحاب ابناء جلدتهم المقيمين فى الشرق ، يعيشون من ثمرة العمل معهم ولهم ؛ وبدا بعض الموهوبين فى الفنون التشكيلية من ابناء العرب يأخذون من هؤلاء او يحاكونهم .

كان ذلك فى البداية بطريقة غير منظمة ، ثم انشأ بعض الأجانب فى عواصم شتى من العالم العربي معاهد اهلية لتعليم الفنون الجميلة . واخيرا ــ فى ١٣ مايو سنة ١٩٠٨ ــ افتتحت مدرسة للفنون الجميلة بالقاهرة ، كان مقرها فى درب الجماميز ، غير بعيد من

قصر عابدين . كان كل أساتذة هذه المدرسة من الاوربيين ، فرنسيين او طليان . وفى أواخر سنة ١٩٠٩ افتتح المعرض الاول لاعمال طلبة الفنون الجميلة فى قاعة بشارع شريف بالقاهرة . وكان من بين المبرزين من تلاميذ المدرسة المثال محمود مختار ، والرسام محمد حسن . وكان الأساتذة فى هذه المدرسة يصرون على رفض أى عمل فني لا يلتزم القواعد المقررة فى الفن الاكاديمي الاوروبى ، الذى كان فى هذا الوقت يعتمد على الاداء الفوتوغرافي الدقيق للأشياء دون أدنى تصرف، وقد زاده ضعفا كون أساتذة هذه المدرسة انفسهم من غير الرواد والأئمة في الفن الاوروبي ذاته . ولاتمام ربط الفنان العربي بالنمط الغربي فى الفن التشكيلي ، كان المبرزون من طلبة هذه المدرسة يرسلون جميعا الى اوروبا ـ فرنسا او ايطاليا ـ للتخصص ولاستكمال التكوين الفني . ومع سيادة العالم الغربي على مخلفات الدولة العثمانية بعد سقوطها فى الحرب العالمية الاولى ، احكم ربط الذوق الجمالي فى الفنون فى كل الشرق العربي بالاتجاهات الغربية فى الفن . لكن كانت بداية ذلك تقليدا اعمى ، لا يرتبط كثيرا بظروف هذا المجتمع العربى ، ولا حتى باحوال الطبيعة الجغرافية فيه فضلا عن التاريخ .

وما يقال عن بداية الفن التشكيلي فى مصر يصدق على غيرها من البلاد العربية على نحو ينقص او يزيد . فرسام لبنان الكبير المرحوم **قيصر الجميل** هو ايضا ثمرة تكوين ودراسة اوروبية بحتة، وكذلك الأمر فى الفنانين الذين ظهروا فى المغرب العربي أو سوريا او فلسطين العربية او السودان أو العراق . ولكن، انصافا لهؤلاء جميعا ، نقول ان القرون الطويلة التي فصلت بين الفن التشكيلي المعاصر وبين الفنون الجميلة الاصيلة فى العالم العربي كانت السبب الاساسي في ان يضطر الفنان العربي الحديث الى أن ينهل من المنبع الجارى أمامه ، لا سيما ان الوعي الفني على مستوى الجماهير لم يكن موجودا على الاطلاق ، وكان الفنان محتاجا ، لكى يعيش من فنه ، الى احترام ذوق زبائنه ، وتقدير مطالبهم ، والسعي فيما يرضيهم ، وكان هؤلاء اما من الاجانب المقيمين فى الشرق العربي ، واما من طبقة معينة تجرى فى فلكهم وتعيش على طريقتهم .

ولا يمكننا هنا ان نغفل ان هذه القرون الطويلة من السبات العميق ، والغفلة عن امور الفن قد تتابعت فى الوقت الذى كان فيه الفنان الاوروبي يحاول ان يستكشف او يبتكر وسائل تكنولوجية جديدة فى المواد التي يستعملها فى انتاجه الفني . فالعمارة الاوربية قد شهدت البناء قديما بالحجر المنحوت المصقول المبني على مخطط تقوم فيه الحيطان والجدران مستقيمة رأسية ، ثم تغطيها سقوف مسطحة او مسنمة ، كما هي الحال فى الابنية اليونانية والرومانية ، والمباني المسيحية البدائية ، او تتوجها قباب مكورة دائرية فى الطراز البيزنطي والقبطي . ثم لجأ المهندس في العصر الرومي باوروبا الغربية الى استغلال العقود المقوسة ، تلتحم بها الجدران من اعلى فتكون هي اساس السقوف ، ومنتهى الاعمدة والدعائم . ثم شهدنا بعد ذلك عمارة فى اوروبا الغربية اساسها العقد المدبب ، او القوس المركب ، لأن خبراء فن البناء قد لاحظوا ان هذ النوع من العقود والاقواس والاقبية اقوى على حمل الاثقال ، وامتن ، وهو بهذه المثابة اقدر على اعطائهم الفرصة للتخفيف من مواد البناء بالنسبة لحجم الفراغ الذى ينتفع به ، وهكذا ظهرت العمارة القوطية بارتفاعاتها الشامخة ، وفتحاتها الواسعة التى تزينها شبابيك الزجاج

الملون المشق ، وابهائها الفخمة المنبسطة بين دعائم معمارية رائعة الجمال . وكان كل ذلك ، من داخله وخارجه ، يزدان بالتماثيل العجيبة الشأن التي يندر ان تعرف اسم واحد من الفنانين الذين ابدعوها . كانت العمارة القوطية صورة فخمة للمعتقد المسيحي الكاثوليكي بما اقترن به في اوروبا الغربية من اريج الفولكلور واثر التراث الشعبي . فالكاتدرائية القوطية صورة لما يتخيله المسيحي الاوروبي في العصور الوسطى عن الكون والله والدنيا والآخرة والعالم المنظور والآخر غير المنظور ، بما يتقلب في رحابه من الملائكة والشياطين والوحوش الخرافية والوان الثواب والعقاب ، ثم اننا نلحظ من الناحية التكنولوجية الخاصة بمواد البناء ان هذا الطراز عندما انتقل الى شمال اوروبا (السويد ، والنرويج ، والدانيمارك ، واسكتلندة) كان الذين ينقلونه مهندسين ممن اخذوا الصنعة ابا عن جد في بناء السفن ، ولذلك كثر اعراضهم عن الحجر وتنفيذ هذا المعمار بالخشب ، وساعدهم على ذلك انتشار الغابات في بلادهم ووفرة الأخشاب الضخمة الصلبة المتماسكة الألياف ، من فصائل البطم والسنديان والزان والسَّرْو والشربين ونحوها . ومع بداية عصر النهضة الاوروبية — في القرن الخامس عشر — يظهر التوسع في استعمال الطوب الأحمر والقرميد ، وتختفي العقود والاقبية لتعود مكانها الاسقف المسطحة او المسنمة . ثم تشق العمارة في القرن التاسع عشر طريقا آخر عندما ترقى صناعات الحديد والفولاذ ، اذ تبدأ العمارة المعدنية التي يعتبر « برج ايفل » في باريس الانموذج المتضمن لكل قواعدها واسرارها وخفاياها .

ومنذ ذلك الوقت انتشرت هذه العمارة المعدنية في بناء السفن والجسور والقناطر والمحطات والمخازن ثم قطارات السكة الحديدية والسيارات والطائرات والصواريخ وسفن الفضاء . ومن العمارة المعدنية انبثق اتجاه آخر فرض نفسه في جميع انحاء العالم هو البناء بالاسمنت المسلح ، وهو في جوهره عمارة معدنية يخف فيها استعمال الحديد ، ليكون هذا الحديد مقويا لأعمدة من مركبات من مواد البناء اساسها مسحوق الاسمنت الصناعي ، يضاف اليه بنسب معلومة مدروسة الرمل وحصباء القَطْر (الظلط) والجبس احيانا . وكانت تلك الطريقة عودة الى البناء القائم من كتلة واحدة متماسكة مصبوبة في قالب ، وعدولاً عن الطريقة التقليدية في البناء ، وهي وضع الحجر على الحجر ، أو المدماك على المدماك ، والصاق ذلك بالملاط ، فهذه الطريقة اصبحت لا تستعمل في عمارة الاسمنت المسلح الا لاغراض ثانوية هي اقامة الحواجز والفواصل المختلفة التي ينقسم بها المبنى الى اجزاء . كذلك اختفى استعمال الخشب نهائيا من هذه العمارة فيما عدا الشبابيك والابواب ، بل ان هذه قد اصبحت تصنع كثيراً من المعادن الخفيفة والزجاج المقاوم للكسر .

وفي النحت والتصوير ظهرت العجائن الصناعية لصب التماثيل وتلوين اللوحات ، كما انتشرت المصانع التي تنتج الأدوات والمواد التي يستعملها الفنان من ازاميل واقلام ومساطر وفُرَيْش وسكاكين وغيرها . وفي عالم الزخرفة والديكور فتح التوسع في انتاج « البلاستيك » ومختلف انواع اللدائن النباتية والحيوانية والبترولية ميادين وامكانيات تكاد تكون لا نهائية . هذا ولا ننسى ان التصوير الملون بدأ في عصر النهضة مقتصرا على العجائن اللونية المائية المقواة بالصمغ او البيض او بعض

المواد الكيماوية الاخرى ، وهذا التلوين هو المعروف عند ارباب الفن باسم « التيمْبرا » . ولكن ما لبث ان جاء ـ في عصر النهضة نفسه ، وفي غضون القرن الخامس عشر ـ الاخوان **« فان آيك »** ، جان وهو برخت ، من هولندا للاستفادة من فناني ايطاليا الذين كانت لهم الصدارة والقيادة في ذلك الوقت ، ويبدو انهما وجدا محاولات لاستخدام الزيوت في الدهانات الحائطية يرجع بعضها الى عصور قديمة ، فحاولا ابتكار الوان يمكن استخدامها في التصوير ، اساسها الزيت لا الماء . وكانت المشكلة القائمة امامهما هي التوصل الى زيت قابل للجفاف ، وقد وجدا ما ينشدانه في زيت بذر الكتان المغلي . ولما كانت المحاولات القديمة السابقة انما تعتمد على زيت الجوز او الخشخاش النيء وكانت نتائجها اقل جودة من الرسم بزيت بذر الكتان ، فقد انتهى الامر الى اعتبار هذين الاخوين الهولنديين هما المخترعين للتصوير بالزيت

كذلك كانت العادة قديما تجري على ان يكون التصوير ثابتا على الحيطان او السقوف ، وكان الفنان يضع اللوحة مدخلاً في حسابه المنبع الذي تستقبل منه الضوء ، والغرض الذي تستعمل من اجله القاعة او الحجرة التي توجد فيها ، ونوع الناس الذين يرتادونها . ولكن تغيرت الحال عندما ظهرت اللوحة المتنقلة ، اي المرسومة على مسطح سهل الحمل ، لا علاقة له بالمباني ، يمكن تعليقه بمسمار في اي مكان . هذا الاعتبار ايضا اثر على اسلوب التصوير ، وجعل نظرة الفنان للوحته لا تتعلق بمصدر النور الذي ستُرى فيه ، ولا المكان الذي ستعرض به . وجاء اختراع التصوير الضوئي الآلي بالكاميرا (التصوير الفوتوغرافي) تهاجم الفنانَ المصور في مصدر رزقه الاول ، وهو تصوير الاشخاص ، بل هاجمه في كل ميدان . وكان على هذا الفنان ان يُعمل قريحته في استنباط اساليب اخرى في التصوير والتلوين لا تستطيعها الكاميرا ، وهكذا تفجرت الثورة الفنية الكبرى التي بدأت بالمدرسة التأثرية ، او الانطباعية ، على يد الرسام الفرنسي **« مونيه »** سنة ١٨٧٢ ، عندما عرض اولى لوحاته على هذا الاسلوب ، واسمها « انطباع ـ شروق الشمس » . وتلتها او عاصرتها مدارس اخر كالواقعية الجديدة التي قامت ، في اواسط القرن التاسع عشر على يد الفرنسي **« جوستاف كوربيه »** والتكعيبية التي قامت في اوائل القرن العشرين وكانت الخطوة الاولى نحو الفن التجريدي ، وهي مدرسة باريسية تزعمها في بدايتها **بيكاسو وجورج براك** . وقد عاصرت هذه المدرسة مدرسة ثائرة اخرى اطلق على فنانيها اسم الوحوش ، وهم **« ماتيس »** و **« ماركيه »** و « دران » و **« فلامنك »** و **« رووه »** و **« مانجان »** .. الخ . وعاصرتها السوريالية التي تزعمها **سلفادور دالي وبول كلي واندريه برتون وتانجي ودي كيريكو** ، وانضم اليها الفنان المتجدد ابداً **بيكاسو** . (الصورة رقم ١١)

وليس هنا مجال حصر كل ما تلا ذلك من مدارس فنية اوروبية معاصرة ، ولا الحديث عما احدثته في عالم الفن من آثار ، ولكننا كنا نريد ان نقدم صورة للتطور الساخن الى درجة الغليان في اكثر الاحيان ، الذي سار عليه الفن التشكيلي الاوروبي في فترة السبات العربية ، لكي يتضح من ذلك ان الفنان العربي عندما شدته اليقظة الحديثة نحو استعمال الفن اداة للتعبير لا للتجميل ، وجد لغته العتيقة في هذا المضمار لا تسعفه ، واضطر ـ وهذا امر

طبيعي ـ الى ان يتعلم اللغة الجديدة ، لغة الريشة والازميل والمسطرة والقلم في ابعد ما وصلت اليه في الغرب .

●●●

والآن وقد أحكم الفنان استخدام هذه اللغة الجديدة ، نجده ـ وهذا امر طبيعي ايضاً ـ قد شعر بالحاجة الى ان يخلق لنفسه هو تعبيره الشخصي ، المستمد من بيئته وظروفه ونضاله وتراثه ، وكان من أوائل من حاولوا ذلك في التصوير الاستاذان المرحومان **محمد ناجي ومحمود سعيد** ، وفي النحت زميلاهما **محمود مختار** واحمد عثمان الذي فقدناه منذ اشهر قلائل . فقد استمد هؤلاء الرواد الكبار الوحي من خلال الحياة الشعبية المصرية منظوراً اليها من خلال قوانين نضجت في ظل الفراعنة وتطورت بلمسات من الذوق القبطي والاسلامي وتجاوبت مع اصداء عالمية منطلقة من عصرنا الحديث وجالت في مجالات تلفها المأثورات الاسطورية السحيقة . ونستطيع أن نقول ان فناً تشكيلياً عربياً قد شهد بعثاً جديداً على ايديهم يرعاه من بعدهم اساتذة ما زلنا نعقد عليهم اكبر الآمال . (الصورة رقم ١٢)

ومع ذلك فاننا نعود الى القول بأن النهضة الفنية في العالم العربي تتطلب تخطيطاً يبدو لنا انه يجب أن يضع في اعتباره اولاً وقبل كل شيء هذه العناصر الجوهرية الاساسية :

اولاً : ان يتم التنسيق المحكم بين فنون الأدب والفنون السمعية والتشكيلية ، بحيث يختفي التفاوت الرهيب في المواقف والمراحل القائم بينها الآن ، لتكوّن جبهة متسقة تستقبل تيارات الحياة المعاصرة بنفس الحساسية ، وتنظر اليها من نفس الزاوية ، وتتعامل معها بنفس الاسلوب . فهذا التعاون بين الفنون هو كما اسلفنا أساس الأصالة المرجوة للفن ، وهو من بعد جواز المرور اللازم له حتى يتخذ لنفسه حق المواطنة في صميم الشعب العربي وحق المعايشة للانسانية المعاصرة .

ثانياً : ان يكون في عالمنا العربي المعاصر نقد فني مبني على المعطيات الثقافية المميزة للعقلية العربية ، وان يتخطى النقاد مرحلة تنميق الكلام ، وتدبيج العبارات التي ينطلقون فيها من فكرة مسبقة تجرهم الى المدح أو القدح ، دون العناية بالتحليل الواضح ، السمح ، الواعي ، الذي يستخدم حصيلة ثقافية غنية ، تتخطى الانطباعات العابرة الى وضع المبادىء والاسس ، واطلاق الاحكام العادلة الرصينة ، واعطاء ما لقيصر وما لله لله دون أن يقيموا وزناً للحفاوة التي تغدق عليهم في افتتاح المعارض أو عند زيارة الفنانين ، ودون أن ينساقوا وراء أبواق دعائية تجارية أو عقائدية او صحفية مشبوهة .

ثالثاً : ان تنشط حركة للتوعية الفنية والادبية والموسيقية ، مخططة منظمة ، مبنية على تمكين الجماهير العربية العريضة من التجارب مع فنها القومي ومن تذوق فنون الانسانية . ولا بد ان يبدأ هذا من المدرسة . فمثلاً فيما يتصل بتذوق الفن التشكيلي ينبغي ان تكون المدرسة مزدانة بنسخ من عيون الفن القديم والحديث في الوطن العربي . كما يستحسن أن تكون هناك زيارات منظمة لمتاحف الآثار والفنون منذ المدرسة الابتدائية ، يصحب فيها المعلم تلاميذه الى المتحف في بعض دروس التاريخ والحضارة ، او في بعض دروس

الرسم والتذوق الفني ، فيشرح لهم تاريخيا وتكنولوجيا وفكريا ابرز الملامح المميزة لما تقع عليه عيونهم من تحف وآثار . كذلك يجب أن تخصص الاذاعات العربية حلقات لنشر التذوق الادبي والموسيقي والتشكيلي لدى المستمعين ؛ لكن بطريقة سهلة الهضم محببة الى النفوس ؛ وثيقة الصلة بالواقع العملي للسواد الاعظم من الامة العربية في اشغالها ولوازم حياتها ومقتضيات الفكر لديها . وان تكون الاذاعة المرئية (التلفزيون) الوسيلة الاولى عند تطبيق هذه المحاولة في ميدان الفنون المسرحية والتشكيلية . كذلك ينبغي أن تخرج الصحافة من قوقعة الطرائف والشذرات وحديث المجتمعات الى نقد منهجي وجذري مستمر لكل ما يستحق ذلك من المبتكرات العربية اولا والعالمية من بعد ، في الآثار والفنون التشكيلية **والموسيقى** والغناء والمسرح والسينما .

•••

(صورة رقم ١٣)

وبعد فان حديث الفن في العالم العربي ليحلو ، وتحلو الاطالة فيه . ولكن الفن ككل أثر من آثار النشاط الانساني الأصيل لا يستفيد فائدة اكبر من تلك التي يجنيها من النقاش واصطكاك القرائح وتركيز الأعين والآذان والعقول على أعمال متبلورة موجودة بالفعل ، وانما أردنا بهذه الجولة السريعة ان نفتح الطريق الى ذلك ، وان ندعو الى هذه المائدة الفنية كل من اعتدل مزاجه ورهف ذوقه وحسنت نيته في خدمة الجمال .

★★★



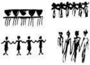
شكل ١ انطوان فاتو ـ امرأة مسكرية



شكل ٦ كوب من الخزف من ايران (الالف الرابع ق.م)
ويبدو في زخرفته عالم كامل من الرموز الداخلة في
نظام هندسي



شكل ٧ صحن من تل حسونة بالعراق
(الالف الرابع ق ــ م)



شكل ٨ راقصات المعبد في تحويرات زخرفية مختلفة
(سامرا ــ الالف الرابع ق.م)



شكل ٣

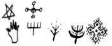

شكل ٤



شكل (٥)   فان جوخ _ أزهار



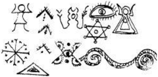
شكل ٢ بول سيزان ـ طبيعة صامتة



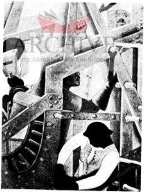
شكل ٩ من حلى البدو المعاصرين ونقوشهم الزخرفية



شكل ١١ بابلو بيكاسو - التواليت



شكل ١٠ زخرفات بدوية اسلامية معاصرة



شكل ١٢ السد العالي ـ محمد عويس
استاذ التصوير بكلية الفنون الجميلة بالاسكندرية



شكل ١٢ اسماعيل شموط وصورة من حياة اللاجئين الفلسطينيين في احد المخيمات

ريتشارد ڤاجنر

بين العاطفة والعبقرية

ثروت عكاشة *

لم يشهد العالم موسيقيا خلف ظهوره دويا كذلك الذى خلفه ظهور الموسيقى العبقرى الالمانى « **ريتشارد ڤاجنر** » . فمنذ تفتح شبابه توهج فى اعماقه احساس بانه نبى يحمل رسالة الارتقاء بالموسيقى حتى تبلغ بتاثيرها اعماق النفس البشرية .

ولم يتوقف طموح ڤاجنر عند حدود التاليف الموسيقى ، ولكنه تعداه الى الكتابة يشغل بها عقول المثقفين وعشاق الفنون فى عصره بمؤلفات بلغ مجموع صفحاتها اربعة آلاف وخمسمائة موزعة بين عشرة مجلدات ، بشرت بفن جديد يتالق فى عالم انسانى جديد يغدو فيه الفن بمثابة الروح للجسد ، ذلك انه كان يحلم باعادة تكوين الانسان وجدانيا عن طريق فن انساني جديد .

وكان المسرح هو البوتقة التي راى ڤاجنر ان يصهر فيها فنه .. بوتقة تتلاقى فيها الفنون جميعها متشابكة متكاملة ، لتشكل فيما بينها

* دكتور ثروت عكاشة وزير الثقافة ومساعد رئيس الجمهورية للشئون الفنية سابقا بجمهورية مصر العربية . له اهتمامات واسعة بالفن ، ويقوم الآن باصدار موسوعة عن الفن التشكيلي بعنوان « العين تسمع والاذن ترى » .

فنا واحدا متعدد الجوانب ، يحتضن الموسيقى والدراما والفنون التشكيلية والرقص والشعر. واطلق على هذا الفن الجديد الشامل اسم « الدراما الموسيقية » . ولم يقدم لها نماذج رائعة فحسب ، بل شيد لها مسرحا خاصا تتجلى من خلاله فى اروع صورة ، وحدد طريقة اخراج الدراما الموسيقية على خشبته . وقد استثار فاجنر فى الشعب الالمانى احساسه القومى ليجمعه حول هذا الفن الحديث النابض بالشاعرية سواء فى موضوعه الدرامى او موسيقاه او مناظره او ملابسه وديكوره واضاءته .

كان فاجنر طاقة لا تعرف الكلل ، لا حدود لثقته فى نفسه ، طاف بالعالم واثقل نفسه بالديون ناشرا موسيقاه ، لافتا الأنظار الى رسالته التى لم يتخل يوما عن احساسه بمسئولية حملها .

وقد ادخل فاجنر تغييرات جوهرية فى اسس الدراما وتغييرات جذرية فى تشكيل الموسيقى المسرحية ، واستحدث طريقتين ارتبطتا باسمه حتى اليوم وهما طريقة « اللحن الدال » و « اللحن المستمر » ، ونقل الموسيقى السيمفونية الى الاوبرا التى طورها واخرج منها نموذجا جديدا هو « دراماه » الموسيقية .

ولم تلبث موسيقى فاجنر ان استقطبت العشاق واصبحت مدرسة فنية هامة ، وتسلطت عبقرية صاحبها على الحياة الفكرية والفنية فى جميع انحاء اوروبا ، ونظر الكثيرون الى فنه على انه « فن المستقبل » ، والى نظريته من وحدة الفنون على انها القانون المطلق للفن ، واصبح فن فاجنر نموذجا يحتذى ، غير انه تأكد فيما بعد استحالة محاكاته .

وحفلت درامات فاجنر الموسيقية بسحر لا يقاوم ، فمن موسيقى رفيعة تقوم على اشتقاق الالحان احدها من الآخر الى بناء التفاعلات الموسيقية الهامة ، ثم اشتراك الاوركسترا مع الغناء وقيامه وحده بدور رئيسى فى التصوير الموسيقى الرائع. بالاضافة الى ارتكاز هذه الدرامات على الأساطير التى تمثل اروع تراث الفكر الانسانى وطفولة البشرية ، والتى حملها فاجنر بمعان معاصرة ، فلم يعد المشاهد يرى فيها ماضيه وحده بل وحاضره ، واصبحت متعة الخيال والعقل معا .

ومع ذلك فقد جابه فن فاجنر معارضة عنيدة من اعداء قساة لم ينتقدوا موسيقاه ونظرياته فى الفن فحسب بل تناولوا حياته الشخصية بالتجريح ، وما أكثر ما امتلأت به حياته من مآخذ .

كان فاجنر شخصية مغامرة عنيدة تمور نفسه بالزهو والغرور والثقة المفرطة ، يؤمن ان عبقريته تفرض على الآخرين ان يحيطوه بالرعاية البالغة حتى يفرغ بكل جهده الى ابداعه الادبى والفنى الذى اعتقد انه ضرورة لا غنى عنها للبشر تذكى فيهم عشق الحرية وتدفعهم الى الارتقاء .

وما اشبه ما ابتدعه فاجنر فى عالم الدراما والموسيقى من ثورة بما اثاره هيجل بأفكاره فى عالم الفلسفة . ومن اجل ذلك بات فاجنر من المعالم البارزة فى تاريخ الفن ، وظلت موسيقاه ينبوع متعة تستروح الى جانبه النفوس المجهدة وترتوى منه القلوب الظماى ، وترتفع فى ظلاله الارواح لتحلق فى عالم اسطورى تخطى حدود الزمان والمكان .

واذا كان حفيده ڤيلاند فاجنر قد راى ان موسيقى جده تقطر حسا وشهوة وانها لذلك لتجتذب متطرف الفكر والعشاق الملهوفين الذين يرون الجنس متمثلا فى شخصيات فاجنر اللامعة من الرجال والنساء ، وان الحسية

النابضة فى موسيقاه هى التى تدفع مستمعيها الى حالة من الحماس الجامح ، فمن العسير ان تنسى أن ظهور فاجنر قد اجتذب حوله عدداً من أشهر الموسيقيين والشعراء فى اوروبا، من بينهم مجموعة من الفنانين الفرنسيين امثال بودلير وجيرار دنرفال وشانفلورى وتيوفيل جوتييه وليون ليروا ، وقام هؤلاء واولئك بتبنى قضية فاجنر والدفاع عنها ، وتبلورت هذه الحركة فى ظهور « **المجلة الفاجنرية** » التى اكدت ارتباط الأدب الفرنسي بثورة فاجنر الفنية فى نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين . وتأثرت المدرسة « الطبيعية » التى ضمت اميل زولا واتباعه بفاجنر ، كما تأثرت بعدها « المدرسة الرمزية » . وقيل ان زولا قد نقل الى فن القصة طريقة « اللحن الدال » التى كان يطبقها فاجنر فى الموسيقى .

ومع بداية الربع الأخير من القرن التاسع عشر لم يكن هناك بين مؤلفى الموسيقى من يرفض استخدام طريقة اشتقاق الالحان بتكرار « اللحن الدال » ، ولم يعد هناك من يفضل تقسيم الاوبرا الى اجزاء منفصلة عن « اللحن المستمر » ، فى الدراما الغنائية .

واثرت موسيقى فاجنر فى موسيقيى عصره حتى اعلامهم من امثال « فردى» الذى حرص مع تأثره على ان يحتفظ بطابعه القومى الخاص، فان ثمار الفكر كثمار الأرض تدين بجزء من مذاقها للتربة التى انبثقت منها جذورها واستمدت منها الغذاء . ولا شك ان اصالة فاجنر وارتباطه بتربته كانا احد اسباب عالميته . وقد احتضنت كل النظم السياسية التى تعاقبت على الرايخ الألماني اسم فاجنر : فقال عنه النازيون انه اشتراكي وطني ، وادعى الألمان الشرقيون انه رجلهم لأنه ولد فى « ليبزج » ، وفسر برنارد شو رباعيته الشهيرة تفسيراً اشتراكيا مليئاً بالجاذبية والاقناع . هكذا حلقت روح فاجنر فوق البشر جميعا لعالمية فكره مع اصالته القومية .

وفى هذا المقال سوف ترافق رحلة حياة هذا العملاق الالماني ، فى طفولته وصباه ، وفى رحلة كفاحه الفني من اجل نشر موسيقاه ، نشهد حماقاته ، ونستمتع بابداعه ، ونتعرف في لمحة خاطفة على افكاره ونظرياته . ذلك ان من حق فاجنر ـ وهو واحد ممن أثروا الموسيقى العالمية ـ ان تعرف الأجيال المتعاقبة دوره فى تاريخ الفكر البشرى كي يقدموا له ماهو جدير به من تكريم . فلتكن هذه الصفحات تحية لأحد اصحاب الفضل على فن الموسيقى العظيم .

تحية لريتشارد فاجنر .

★ ★ ★

(١)

طفولة فى مهد الفن

من نافذة بيت متواضع يسمى « البيت الاحمر الأبيض » يشمخ فى مواجهته تمثال اسد حجرى ، وقفت امرأة نحيلة فى الرابعة والثلاثين تتطلع راعشة الى موكب الامبراطور نابليون وهو يخترق شوارع ليبزج فى طريق عودته الى فرنسا فى ١٩ اكتوبر عام ١٨١٣ . وتوردت وجنتا المرأة وعصفت الفرحة بين جنبيها وهى تشهد الجلاء عن المانيا وتستمتع بلحظات الحرية الاولى بعد أيام من القلق والرعب والمأساة ، ما زالت ذكرى طلقات مدافعها المحمومة تعصف فى آذانها . وسحبت طرفها عن الأطلال التى خلفها التخريب والحريق حواليها وسرحت بافكارها الى زوجها فردريك فاجنر رجل الشرطة الذى لم يعد من عمله بعد ، وانحنت على طفلها الرضيع ريتشارد الذى بلغ شهره الخامس وهو يغفو عاقداً ذراعيه على صدره فى وداعة . ولد ريتشارد فى ٢٢ مايو عام ١٨١٣ وسط طلقات مدافع « معركة الامم » ، ولم يكد يبلغ شهره السادس

حتى كان والده فردريك قد اغمض عينيه الى الأبد ، اثر اصابته بالتيفوس الذى اجتاح المدينة ولم تعنه اعوامه الأربعة الأربعون على المقاومة ، مخلفاً وراءه اسرته ـ المكونة من زوجته واولاده السبعة يصغرهم جميعاً ريتشارد ويكبرهم البرت الذى بلغ الرابعة عشرة من عمره ـ فى مهب الريح بلامعين .

وكان فردريك فاجنر مرهف الحس يعشق المسرح ويتردد عليه فى رفقة صديق فنان يعمل بالتصوير والتمثيل معاً هو « لودفيج جيير » خلال اثنى عشر عاماً متتابعة ، وكان صديقاً حميماً يتصرف فى منزل صديقه تصرف رب الدار ، ويعشقه الأولاد الصغار حين يشاركهم اللعب فيشيع بينهم ـ وهو الممثل الموهوب ـ جواً من المرح المحبب اليهم .

وتلفت الصديق لودفيج جيير فى اسى الى ابناء صديقه الفقير بعد رحيله والى امهم المكدودة القسمات « يوهانا روزين بيتز » ، وفى لحظة من لحظات الوفاء الانسانى الصادق قرر أن يربط مصيره بمصيرهم ، ولم تمض سوى شهور ثمانية حتى أصبح لودفيج جيير زوجاً ليوهانا وابا لصغارها الثمانية .

ولم يكد ريتشارد يشب عن الطوق حتى التصق بلودفيج ، يرافقه اينما حل ويناديه بقوله « ابتاه » ، وهو ما اثار الظنون حول نسبه واطلق حوله الشائعات . ايكون ريتشارد ابن ابيه فاجنر الذى حمل اسمه فى شهادة الميلاد ام ابن صديق الاسرة الذى اصبح زوجاً لامه بعد مولده باكثر من عام ! وقد استحال القطع برأى فى هذه المسألة ، وبقيت سحابة معلقة على طفولة ريتشارد دون أمل فى أن تتبدد . وكيف لنا أن نتبين حقيقة نسب ذلك الصبى وليس فى ملامحه ما يوحي بشبه بوالديه ، غير ان الصفات والمواهب ليست مما يرثه الأبناء عن الآباء دائماً . والغريب ان ريتشارد فاجنر قد نسب نفسه الى لودفيج جيير يوم بدأ يدون تاريخ حياته ، لولا أن زوجته كوزيما لفتت نظره الى ان فى ذلك تعريضاً بشرف امه التى انجبته فى حياة ابيه .

وعلى اية حال فان ارتباط لودفيج جيير بهذه الاسرة كان بداية لتغيير حاسم فى مقدراتها . فقد كان جيير كاتباً وشاعراً مولعاً بالمسرح مجنوناً به ، جعل من بيته ندوة للممثلين والفنانين ، واصطحب ابناء زوجته صغاراً لمشاهدة المسرحيات التراجيدية والكوميدية حتى هاموا جميعاً بالمسرح هيام « ابيهم » الجديد به ، وخاصة ريتشارد الذى وجد فى عالم المسرح السحرى ما يفضل عالم البيت والمدرسة . ولم يكن ريتشارد يرضى بأن يذهب الى سريره الا بعد أن يتسلل الى الحجرة التى يجتمع فيها اصدقاء جيير من الممثلين والادباء والنقاد يربتون على كتفيه ويتحسسون وجنائه ويغرقونه بكلمات الحب والتشجيع . وكانما كان الصبى يحس أن هذه المجموعة المتميزة هى التى سوف يختار من بينها اصدقاءه وزملاءه وانصاره يوم يشتد عوده وينخرط بدوره فى الحقل الفنى . وان يكون الصبى قد حدس ذلك فان حدسه لم يخب .

شهد ريتشارد ثلاثاً من اخواته يتسلقن خشبة المسرح وينتزعن التصفيق من المشاهدين . ارتقت « روزاليتا » خشبة المسرح وهى فى السادسة عشرة من عمرها ، وظهرت « لويزه » على المسرح فى دور غنائى نالت عليه جائزة اولى وهى فى الثانية عشرة من عمرها . ولم تكن « كلارا » قد اتمت الثالثة عشرة يوم مثلت دوراً فى مسرحية « بيت لحم » التى كتبها لودفيج جيير .

هكذا جاء جيير الى بيت فاجنر فحوله الى منتدى فنى ، وغرس فى الأبناء حب المسرح والشعر والتصوير ، وقادهم الى النجاح ، فقد كانوا شغله الشاغل حتى خلال رحلاته لرسم لوحات الملوك والامراء الذين كانوا

يتعقبونه بالرجاء والالحاح لشهرته التى ذاعت حين سور ملك باڤاريا وملكة ساكسونيا .

لم يظهر ڤاجنر مع ذلك موهبة تميزه عن زملائه وقتئذ،ولم تجتذبه خشبة المسرح ، غير انه ابدى ولعا بالحيوانات وخاصة الكلاب ، انتقى من بينها رفيقاً يؤثره بوده وحنانه . وسقط كلبه ذات مرة فى الماء فقذف بنفسه وراءه لينقذه ، وشاركته اخته سيسيل الصغيرة فى تلك المغامرة . وظل ريتشارد على وفائه للحيوانات حتى لتراه يقبل الجياد المتهكة حينما تمضى به فى رحلة طويلة ، وتشهد روعة هذا الوفاء المتبادل يوم ترى كلبين يشيعان جثمانه الى مقره الاخير ويقفان فوق مقبرته فى اسى مذهل .

اجهد جيير نفسه بشأن مستقبل ريتشارد وكم تمنى له أن يصبح مصوراً مثله لولا عزوفه الدائم عن هذا الفن ، مؤثراً عليه السيرك بقلد فنانيه ويتسلق الاشجار واسطح البيوت فى شجاعة وتهور ثم يجول بين كواليس المسرح ، يتابع كل ما يجرى فى اهتمام بالغ ، ويعبث باصابع البيانو كلما مر به . وذات ليلة أوى جيير الى فراشه مريضاً فاخذت يوهانا ابنها الى الغرفة التى يقبع بها البيانو القديم ، واجلسته اليه قائلة : « اسمعنا ما تعلمت فيخفف هذا من آلام والدك » ، واطاع ريتشارد وبدا يعزف بعض الحان تعلمها ، وانصت جيير فى اهتمام ثم همس فى اذن زوجته : « الا ترين ان ابنك ذو موهبة موسيقية ! » ثم اغفى راضياً فقد اكتشف موهبة ريتشارد الحقيقية . وفى الصباح ادركه الموت وهو فى الواحد والاربعين من عمره ، اى اصغر من صديقه فريدريك ڤاجنر يوم وفاته بثلاثة اعوام . ووقف ريتشارد مذهولاً وقد شهد والده جيير يموت مرات عديدة على المسرح — وهو يمثل دور عطيل — ثم ينهض ليحيى المشاهدين ، اما اليوم فانه يراه صامتاً خامد العينين ، ويلمح امه تبكى الى جانبه واخوته

ينكسون رؤوسهم ، ويبدو مشهد الموت غريباً مفزعاً فى عينى الصبى .

وهكذا فقد والده الثانى وهو فى الثامنة من عمره . وهو ان لم يذكر شيئاً عن والده الحقيقى فريدريك ڤاجنر ، الا انه احب والده جيير من كل قلبه ولازمه احساس بمرارة فراقه حتى انه وصفه فى رسالة الى اخته سيسيل بعد خمسين عاماً من وفاته بأنه « مثل اعلى للتضحية بالنفس من أجل هدف نبيل » .

وكان من الطبيعى ان يتخذ ريتشارد من جيير اباً له تقديراً واعترافاً بجميله ، ولو ان شهادة الميلاد التى كان يحملها ريتشارد ڤاجنر قد انقذته من السجن ، ذلك ان جيير مات غارقاً فى الديون ، ولو كان اسم جيير مكان اسم ڤاجنر فى شهادة ميلاده لصادف متاعب جمة فى صباه .

★★★

(٢)

تفتح الفنان

عايش ريتشارد فى كواليس المسرح عالماً خيالياً ساحراً . اجتذبته مناظر الديكور ، وفخامة ملابس الممثلين ، وجمال الاقمشة الرائعة ، وبريق الجواهر والحلى . وادرك تأثير الحركة على المسرح ، وقيمة الكلمة الشاعرية بين شفتى الممثل ، ولم تفته جاذبية الالوان والاضواء . وكان تأثير هذا كله كالسحر فى نفس الصبى ، فانزوى فى بيته ليخلق مسرحاً كاملاً من الكرتون يحرك فيه العرائس والدمى ويجرى على السنتها الحوار . وهكذا استطاع حب المسرح ان يخلق من ريتشارد ڤاجنر وهو فى الثالثة عشرة من عمره مؤلفاً ومخرجاً مسرحياً فى الوقت نفسه .

ولم تكن اقامة ڤاجنر لمسرح العرائس اتجاها

منه الى دنيا العرائس وعالم الطفولة والخيالات الساذجة ، وانما كانت تعبيراً ـ فى حدود امكانياته ـ عن ولعه الدفين بالمسرح .. بالمسرح الكبير .. بشخصياته الحقيقية وابطاله الآدميين . وقد فكر اول ما فكر فى أن يكتب مسرحية للعرائس ، غير انه لم يتمها . ولقد صادف تجربة حب عابرة فى مراهقته مع « ايميليا هوفمان » دفعته الى ان يحاول الكتابة للمسرح .

وكان من الطبيعي لعاشق المسرح ان يعشق الشعر الذى يكتب به النص المسرحي فى المسرحيات الكبرى آنئذ ، فاخذ ينهل من شكسبير وجوته وهوفمان . وبفضل هؤلاء العمالقة الثلاثة اصبح فاجنر شاعراً مسرحياً، فكتب مسرحية « ليبالد » التي اقتبسها من مسرحيتى شكسبير « الملك لير » و «هاملت ».

لم عرف فاجنر فى عامه الخامس عشر موسيقى بيتهوفن قبض قلبه كما نبض عند سماعه شعر شكسبير ، وازداد تردده على صالة الموسيقى « جيفاند هاوس » منصتاً الى اوركسترا المدينة واهتزت مشاعره «الافتتاحية ايجمونت » ، وكشفت له موسيقى بيتهوفن عن قوة تعبير الموسيقى وقدرتها على بعث الحياة المتدفقة فى الدراما .

التقت هوايات فاجنر الثلاث : « المسرح والشعر والموسيقى » ، واحس انه وجد طريقه منذ اكتشف تلك الرغبة الدافقة فى ان يصبح موسيقياً . ولما كانت الرومانسية «الابتداعية» سائدة فى المانيا فقد تسربت الى نفس فاجنر احلام الرومانسيين وخيالاتهم وتصورهم لعمل فنى مكتمل يحرك الفكر ويشبع الحواس معاً .

لم يضحّ فاجنر اذن بالمسرح والشعر من اجل الموسيقى،بل استقر فى يقينه أن يخلق منها عملاً واحداً يكتب هو نصه الشعرى ويضع الحانه الموسيقية ويتولى اخراجه كذلك . وبدت له الاوبرا على انها الفن النموذجي المتكامل لانها تجمع بين الموسيقى والشعر والدراما . وبدأ يكتب اعمالاً اوبرالية محاولاً ان يبلغ الكمال فى نصيها الشعرى والموسيقى ، وان يوائم بين اللفظ والصوت ، وهو ما برع فيه بعد سنوات قليلة وبزّ به جميع الأعمال الاوبرالية على اطلاقها .

ومالبث فاجنر ان ضاق بالتردد على مدرسة نيكولاى الموسيقية فى ليبزج ، ووجد ان بقاءه فى المدرسة مضيعة لوقته الذى شاء ان يخصصه كله للموسيقى ، غير أن الحظ ساق اليه احد اساتذة الموسيقى وهو تيودور فيتليج ليفطن الى موهبته فاغراه بالتردد على مدرسة « التوماتا » وعُنى به عناية خاصة ، ولقنه المعلومات النظرية الضرورية التي يستطيع بها ان يشق طريقه الفنى . ولم تكد تمضى شهور ستة على تردد فاجنر على مدرسة التوماتا حتى اكتشف فيتليج انه قد لقن تلميذه كل ما كان بوسعه ان يلقنه اياه من المعارف الموسيقية الأساسية ، ولم ير ضرورة لان يستمر فاجنر فى المدرسة خاصة بعد ان كتب مجموعة من « الصوناتا » رضى عنها استاذه وقدم بعضها فى قاعة « جيفاند هاوس» وفى مسرح ليبزج .

انطلق فاجنر وراء دراساته الموسيقية بعيداً عن فصول المدارس ، فدرس الفيولينه على يدى روبير سيب عازف الفيولينه الاول فى فرقة « جيفاند هاوس » ودرس البيانو على يدى فريدريك فييك معلم روبرت شومان ، واصبحت اوبرات فيبير وموتسارت عالمه ودنيا خيالاته ، واستغرق فى قراءة كتاب « التاليف الموسيقى » الذى وضعه « لوجيبه» محاولاً ان يصوغ الحانه الجديدة على هديه .

وقد اثارت الانتفاضة السياسية التي حدثت فى ليبزج فى ٢ سبتمبر ١٨٣٠ حماسة فاجنر وعطفه على المعذبين فى الارض ، فمال

الى صف الثوريين . وفى العشرين من عمره تأثر فاجنر بمأساة البولنديين المنتشرين فى انحاء اوروبا بلا مأوى ، والهاربين امام الزحف الروسى ، فألف افتتاحية « بولونيا » .

غير ان انغماسه فى العمل السياسى قد حرك بعض الجوانب الذميمة فى شخصيته ، ونمّى فى نفسه جنونا بالعظمة ؛ فأخذ يتصدى للآخرين اثباتا لتفوقه فى كل مجال . وشارك الطلبة الشراب والمناقشة وسهر على موائد اللعب ، واستهواه العراك حتى انه تحدى خمسة من اعتى الطلبة واشدهم للاقاته فى مبارزة دون ان يلم بقواعدها . غير ان المبارزة لم تتم حيث هجر اثنان منهم جمعية ساكسونيا التى ينتمون اليها ، واصيب اثنان آخران بجراح فى معركة ، واحتجزت الشرطة خامسهم بعد افراطه فى الشراب ذات ليلة . وتعرف فاجنر الى قوم أسوأ من هؤلاء يشاركهم اللعب بعد ان وقع اسير موائد القمار ، ثم مضى يتردد على اخطر المقامرين واحطهم فى الأحياء المشبوهة بليبزج ، وقامر يوما بمعاش امه كله ، وليلتها جرى خياله الى مصيره البشع ومصير اسرته واعتزم الا يعود الى القمار ابدا والقى بآخر ماق جيبه قبل ان يقوم ويمضى . غير أنه ربح ، ولم يكد يسترد معاش امه حتى عاد الى بيته وقد عقد العزم على الا يعود للمقامرة ابدا ولم يعد ، فقد كان من ذوى العزيمة الماضية .

انتهت فترة انحرافات المراهقة سريعا فى حياة فاجنر ، وعادت هواياته الفنية تشده من جديد ؛ وقرر أن يحترف الموسيقى يبحث فيها من معاشه ، عن مستقبله ومجده وطموحه . ووقف عمه ادولف فاجنر ، الأديب الفيلسوف والعالم المؤلف المسرحى ومترجم العديد من المسرحيات الاغريقية واللاتينية ، من ورائه يشد أزره ويشجعه .

على هذه الصورة كان البيت الذى ولد ودرج فيه ريتشارد فاجنر حتى بلغ اشده ، منتدى فنيا عرف فيه حب الموسيقى والمسرح وتقديس الفن والعلم بفضل والده كارل فريدرك فاجنر العاشق للفن ، وجيير الفنان المبدع ، والعم ادولف العالم الذى زوّد ابن اخيه بما يؤهله لكى يكون مؤلف اعمال خالدة . وتغلب تأثير بيت فاجنر بجوه الفنى على تأثير البيئة الخارجية المليئة بالانحرافات .

★ ★ ★

(٢)

انعطافات القلب

اظهر فاجنر منذ طفولته ميلا ملحوظا الى النساء ، ولعل النصيب الضئيل الذى منحته اياه امه من الحنان ثم البحث الدائم عن صدر حان هو الذى دفعه الى الارتماء فى احضان اخواته البنات وهو صغير . وكان البحث عن الحنان فى اخواته مشوبا باحاسيس غريبة ؛ فقد كان ريتشارد شديد الاعجاب باخواته والكلف بهن وكأنهن فتيات غريبات ؛ كما كان قلبه يخفق فى عنف حين يلمس ثيابهن . وقد هام وهو فى الثالثة عشرة من عمره كما اسلفت بفتاة تدعى « اميليا هوفمان » غير انها لم تكن الا بداية على طريق طويل ، اذ اعجب بعدها بالممثلة « فلهلمينا شرويدر دى فريانت » فأسرع يكتب لها خطابا يعلن فيه انها ملأت حياته بهجة ، وترك لها الخطاب فى فندقها ، وعاد الى بيته مثقل القلب بانفعال عنيف . ثم اصبحت « ليادافيد » ـ ابنة الخمسة عشر ربيعا وصديقة اخته لويزه ـ امل حياته ، حتى انه ذاق عذاب الدنيا كله حين عرف نبأ خطبتها . وهكذا اخذ اسم ملهمة فاجنر وحبيبته يتغير مع الزمن على دقات وقع الساعة ، حتى عرف فى السابعة عشرة من عمره « جينى » ابنة الكونت بايشنا وصديقة اخته . وكان قد رأى اختها اوجستا معها خلال نزوله هو واخته ضيفين على ابنتى الكونت بايشنا فى قصره القريب من «براج»

وتردد لحظات أيهما يحب ، ولكن قلبه اختار چينى الفاتنة المرحة . وكانت محاولة غزل صدتها فى سخرية اثارت كبرياءه فتساءل رغم هيامه بها : « من تكون چينى هذه ؟ » ثم اقنع نفسه بأنها غير جديرة به . والحق ان هذه الحادثة التى لم تعد عبث المراهقين ، قد هزت وجدانه وتركت بصماتها على حياته ، اذ تعلم منها الا يستسلم للفشل وان يسخر بالصعاب ... وان الدنيا تغص بالفتيات ، فليمض اذن الى مغامرة جديدة .

وتعلم كذلك ان يسخر بالصعاب وان يكون اكثر جرأة وطموحاً فى امانيه ، شأنه فى ذلك شأن الرجال العنيدين الذين يطوون نفوسهم على الكبرياء ، تزيدهم جراح عزتهم تمسكاً وتعظيماً لأنفسهم ، وتجاهل الناس لهم ايماناً بعبقرية دفينة فيهم يشحذونها فى صبر واصرار على الانتقام لأنفسهم وعلى ان يفرضوا وجودهم على الآخرين .

غير ان نفس الفنان لا تنتقل من تجربة الى تجربة دون تحريك طاقته الابداعية ، ومن ثم عكف ڤاجنر ـ رغم اعتزامه نسيان چينى ـ على تأليف **اوبرا « الزفاف »** محاولاً ان يشق طريقه وسط الصعاب الى النجاح ، ولكنه مزقها حين رأت اخته فيها عملاً مرعباً قاسياً ، وبدأ يكتب اوبرا جديدة هى **« الجنيّات »** مفرغاً فيها مأساة حبه لابنة براج. هكذا سخر ڤاجنر ايضاً بالفشل الفنى وانساق فى تأليف اوبرا جديدة .

وهنا ينبغى ان نكتشف حقيقة هامة هى ارتباط مواهب ڤاجنر الفنية بعواطفه وتسرب شهوانيته الى جوهر اعماله الفنية. ان ابتسامة امرأة تحرك مواهبه كما تحرك احاسيسه ، فقد كان فى حاجة الى ان يعشق حتى يبدع . انه ليتعذر علينا ان نكتشف عن حقيقة تكوينه وعن ابداعه الفنى كله الا اذا خضنا اليه من خلال حياته العاطفية ، وانه ليعترف فى صراحة

قائلاً : « الحب وحده هو الذى يمنح الانسان السعادة خلال الفرحة أو وسط الآلام » . كما كتب الى ابنة اخته يوهانا يوماً قائلاً : « لست فى حاجة الا الى شىء واحد هو الحب . لاشىء يجعلنى ارضى من الوجود سوى احساسى باننى محبوب » . **وكتب مرة لصديقه فرانز ليست يقول :** « لم احس قط بمثل هذا الانسجام الداخلى الذى احسه اليوم امام البناء الموسيقى لقصيدتى ، ولم اعد احس حاجة الا الى انسان بجانبى يحفزنى حتى تتفجر الحانى الموسيقية الحانية الرقيقة فى روحى » .

كل هذا يكشف لنا عن ايمان ڤاجنر نفسه بألا غنى لحياته عن عاطفة الحب وبحاجته الدائمة الى حنان امرأة تلهمه. وهو حين ينشد الحب لا ينشد الا تلك الحالة النفسية التى يخلقها والتى تعينه بدورها على الخلق والابداع . واستمر ڤاجنر فى تطوير اسلوب غزله واكتسب من غرامياته المتكررة خبرات تهذب اسلوبه فى العشق مستفيداً من براعته المعروفة فى « التمثيل » ومن روعة « القائه » وحديثه ، فقد كان قديراً فى القائه للشعر ، يترك فى قلوب مستمعيه اثراً اقوى من اثر الكلمات نفسها ، تعينه فى ذلك شخصية قوية طاغية .

ولم يكن طريق ڤاجنر الى مسرح ڤيرزبورج سهلاً معبداً ، ولم تقبله ادارة هذه الكعبة الفنية الا بضمان امه واخته روزالينا واكبر اخوته البير . ولم يقتصر العقد الذى وقعه على تكليفه بقيادة الكوروس بل ينص صراحة على أن : « ينحصر عمل ريتشارد ڤاجنر بصفة اساسية فى تعليم افراد الكوروس ، غير ان عليه عند الضرورة وتحت مسئولية كفيليه ان يؤدى الأدوار الصامتة والناطقة التى يتطلب اليه اداؤها على المسرح ، فى الاستعراضات والتراجيديات ومشاهد الباليه ، وان العصيان او التخاذل يعرضانه للعقاب وفق لائحة المسرح . وعلى ضامنيه ان يدفعوا الغرامات التى قد تستغرق مرتبه كله . ان على ڤاجنر

ان يكرس جميع جهوده لادارة المسرح وان يقدم جميع الاعمال التي تطلب اليه ، وبعد ان يؤدى جميع مهامه هذه بدقة وامانة يمنح راتبا شهريا قدره عشرة فلورينات » .

قبل فاجنر العمل فى مسرح هذه المدينة الصغيرة على الرغم من تفاهة المرتب وضخامة المسئولية فقد كان هذا بداية الطريق ، واقبل على مهنته الجديدة يتعلمها فى شغف ، وسرعان ما اكتسب تقدير الادارة وحب المحيطين به . وبعد ان قاد عدة اوبرات اخذت اعوامه العشرون تجذبه نحو الموسيقى الخفيفة ونحو نزوات عابرة . وبعد العناق الحار الذى تبادله مع تريز رنجلمان مغنية السوبرانو التى كان يلقنها اصول الغناء فى غرفتها ، يعرف دفء الحب مع فريدريكا الحوراء الايطالية الملامح ، حتى وضع اللقاء العاصف بينه وبين خطيبها حدا لهذه المغامرة . وتناديه احاسيس الفنان ليكمل **اوبرا « الجنيات »** خلال النصف الثانى من عام ١٨٣٣ الذى قضاه فى مدينة فيرزبورج ، وهى اوبرا استقى مادتها القصصية من المؤلف « جوتسى » واستلهم موسيقاها من الحان لا يخطىء السمع اصحابها الحقيقيين ، وخاصة فيبر ومارشنر ، غير ان الموسيقى فى مجموعها كشفت عن شخصية متماسكة ومن الهام اصيل ، كما اكد النص القصصى موهبة ومستقبل هذا الشاب الذى تتجلى خصوبة خياله فى الخاتمة . ونجحت اخته روزاليتا فى اقناع مدير مسرح ليبزج بتقديم الاوبرا للجمهور ، وبات عرضها قريبا لولا صعوبات اعترضت التنفيذ فاصيب فاجنر بخيبة امل ورحل عن ليبزج فى رحلة الى تيبليتز وبراج . لم ودع طيش الشباب فجاة وذهب الى مدينة لوشتات ليعمل مديرا موسيقيا بمسرحها الشهير وعمره احدى وعشرون سنة . ولكن صداقته برئيسه هنريش ادوار بيتمان الضعيف المنكب على الشراب زينت له الرحيل قبل ان يتسلم عمله فاختلق المعاذير محتجا بمشاكل اسرته واخفاقه فى العثور على مسكن ، وما لبث ان تقدم اليه ممثل كان قد تعرف اليه من قبل وعرض عليه مسكنا يصحبه اليه فى التو . وفى اللحظة التي تخطيا فيها عتبة الدار انحسر الباب عن فتاة جميلة رشيقة فى الخامسة والعشرين من عمرها لا تبدو فى سلوكها ادنى لفتة مسرحية او انفعال . وقال الصديق مازحا : « اقدم لك الآنسة مينا بلانر الممثلة فى مسرحنا .. وهذا هو السيد ريتشارد فاجنر المدير الموسيقى الجديد الوافد من ليبزج . الا سمحت له بمعاينة الحجرة الخالية ، انى لعلى ثقة فى انه سيكون لك نعم الجار » . وتفقد الثلاثة الحجرة واهتزت اعماق فاجنر وهو يصافح الفتاة الرصينة المتحفظة الهادئة . ولم تمض ربع ساعة حتى استاجر فاجنر الغرفة ووقع عقده مع فرقة ماجدبورج المسرحية المتجولة ، وربط بها مصيره لعدة سنوات .

وفى مدينة فيرزبورج قاد فاجنر اوبرا لأول مرة فى حياته هى اوبرا **« دون جوان »** لموتسارت ، وما لبث ان تملك اسرار المهنة واكتسب احترام افراد الفرقة . ورغم ان بيتمان لم يكن يؤدى راتبه اليه ، الا ان هذا الامر المؤسف لم يؤثر على ارتباط فاجنر بالفرقة . لقد دفعه عشقه لمهنته الى احتمال الكثير ، ودارت عجلة الحياة فى مدينة فيرزبورج وتفاقمت المشاكل الحادة والمصادمات العنيفة ، وقدم فاجنر اوبرات جديدة اقرب الى الذوق الحديث ، وتحمس له الجمهور .

وبذل فاجنر جهودا خارقة كى ينأى بالفرقة عن الرتابة التي تضعف من اقبال المشاهدين ، كما اضاف اوبرات اخرى الى الاوبرات الشائعة ايامها مثل « روميو وجولييت » لبلليني ، واوبرا « زامبا » لهيرولد ، واوبرا « العابد واليهودية » لمارشنر ، واوبرا « حلاق اشبيليه » ، غير ان سوء ادارة بيتمان أفسد كل شيء .

تمضى فاجنر اجازة الصيف فى رحلة اجتذبه حبه القديم خلالها الى « براج » ، ثم قصد تيبليتز وكارلسباد ونورنبرج حيث تسكن

اخته كلارا مع زوجها فلفرام . وخلال طوافه العابر أسره جمال مدينة بايرويت الفريد ، وبقيت صورتها خبيئة فى أعماقه خمسة وثلاثين عاماً ثم ارتدت الى ذاكرته حين فكر فى بناء مسرحه الخاص . عاد فاجنر بعد هذه الرحلة **الى عمل الفرقة الرتيب** ، وقدمتى ماجدبورج **حفلة خاصة للأمير « ولهلم »** عزفت له خلالها چيوندا من موسيقى سپور . ولم يكترث الأمير بأن يستعلم عن اسم قائد الاوركسترا ، غير واع بالأقدار ، وبأنه سوف يعود بعد اربعين عاماً وهو امبراطور بروسيا ليصبح ضيف الشرف فى العرض الأول لاوبرا **« خاتم النيبيلونج »** الذى يقدمه هذا القائد نفسه ريتشارد فاجنر .

استكمل فاجنر اوبراه الثانية **« تحريم الحب »** التى استلهم مادتها القصصية من قصة لشكسبير بعنوان « دقة بدقة » ، وهى اوبرا جريئة الموضوع تنبض بالعاطفة وتكشف عن قدراته الخلاقة . وكان بيتمان كريماً معه فوافق على تخصيص آخر حفلين فى الموسم لتقديمها ، غير ان اعدادها السيء المتسرع لم يؤد الى نجاحها فى الحفل الأول ، وتوقف العرض فى الحفل الثانى اثر مشاحنة بين زوج المغنية وبين مغنى التينور انتهت **بمعركة شاملة** بين افراد الفرقة ، وخرج مدير المسرح الى المشاهدين يعلنهم فى أسى الغاء العرض لصعوبات طرأت ، فيتفرق المتحمسون والدائنون الذين كانوا يشغلون الصفوف القليلة المشغولة فى قاعة المسرح . وتذوى فرقة بيتمان ويتفرق أعضاؤها ويرحل فاجنر مثقلاً بالديون الى ليبزج **ليعيش فى كنف امه واخوته.** ويكتب الى روبير شومان قائلاً : « اتمنى ان اراك قريباً فى ليبزج ، ويشهد الله مدى شقائى هنا » .

كان فاجنر قد استمال قلب جارته فى المسكن وزميلته فى العمل الممثلة الاولى بمسرح « ماجدبورج » مينا بلانر » ، وكانت مغامرة موفقة ، فقد دأب على تسلق شرفتها ليلاً ليندس فى سريرها يتمرغ فى السعادة بين احضانها . ومن المؤسف أن يكون له منافس فى حب مينا ، فلم تكن مينا من البلاهة بأن تضحى **بعشيقها الثرى من أجل هذا الموسيقى الشرير،** ولكن كبرياء فاجنر دفعته الى رفض الهزيمة . حقاً ان الزواج كثيراً ما يضر بمواهب الفنان ، ولكن ما دامت مينا تخونه فليتزوجها ليحقق الانتصار على الخصم . ولا تتردد مينا فى الاختيار بين الزواج والعشق فتقبل الزواج من فاجنر . ولما كان قانون بروسيا آنذاك يحرم الزواج من رجل لم يبلغ سن الرابعة والعشرين ، ولما كان فاجنر ما يزال فى الثالثة والعشرين ، فقد اضطر الى الكذب ، فالفرصة لا تحتمل التأجيل . ولو أن مينا بدت فى الثالثة والعشرين الا أنها فى الواقع كانت فى السابعة والعشرين وكانت اماً لطفلة غير شرعية منذ عشر سنوات تدعى «ناتاليا» ادعت انها اختها. وقبل ان يتم الزواج بلحظات شهد المدعوون شجاراً حاداً بين فاجنر ومينا احسوا منه انهما سيفترقان الى الأبد ، وان هذا الزواج لن يتم بينهما على اية صورة ، غير ان ظهور القس اعاد الهدوء الى المكان ، وجرت مراسم الزواج **وسط افراد فرقة مسرح « كونيجزبورج »** المقتربين الى الوقار . وهكذا قيد فاجنر نفسه يوم ٢٤ نوفمبر ١٨٣٦ بهذا القيد الحديدى الغريب الذى يحمل اسم « كرستيان ولهلمينا بلانر » . ولا جدال فى ان مينا كانت على نصيب كبير من الرشاقة واللباقة والجاذبية ، ولكنها كانت عاطلة من المواهب ، خاملة تافهة فكراً وعاطفة على خلاف فاجنر تماماً ، بل انها كانت نقيضاً لفاجنر لا تلتقى معه فى شىء من الميول او الاتجاهات او الأفكار ، واغلب الظن ان زواج فاجنر لم يكن وليد الحب ولا الاعجاب ، بل وليد خليط غريب من الرغبة الشهوانية ، ومن الرغبة فى الانتصار ، ومن الهروب من الوحدة ، ومن الحاجة الدائمة الى من يدلله ويرعاه ويحرك فيه قوى الابداع .

ومع ذلك كانت مينا شجاعة فى ساعات الشدة ، وما اكثرها فى حياة موسيقى جائل

يلتقط رزقه يوماً بيوم . وقد شاركت فاجنر حياة زاخرة بالقلق والقسوة وشظف العيش ، وتنقلت معه من بلد الى بلد ومن مسكن الى آخر لا تكاد تسعد باصدقاء جدد في مكان حتى تخسرهم منتقلة الى مكان آخر . ولم تكن مينا تجار بالشكوى حتى في احلك الساعات سواداً ، وكانت كلما هم" فاجنر بالرحيل من بلدة تجمع حاجاتهما وتحزمها وترفعها في يسر على منكبيها القويين وتتقدم فاجنر وعلى ظهرها الاحمال الثقيلة ، كما كانت تشاركه العمل في كل مكان يذهبان اليه : يعمل هو قائد اوركسترا وتعمل هي ممثلة في نفس المسرح الذي يعمل به ، وهكذا انتقلا معاً من « ماجدبورج » الى « فيرزبورج » ثم الى « ريجا » . وكان فاجنر خلال هذا التجوال الشاق ووسط العمل المرهق يرزح تحت اعباء الديون المتراكمة .

وذات مساء عرضت الفرقة احدى الاوبرات تكريماً لفاجنر فحققت ربحاً كبيراً ، وفي الصباح التالي تجمع الدائنون من حوله. لقد كانت تجربة قاسية بل مأساة تعقب فاجنر ويحاول الهرب منها في السنوات التالية ، وكأنما كان يهرب من نفسه ومن مصيره » .

غير ان فاجنر لا يهرب ضعفاً ، انه يواجه الحياة من جديد في صلابة وعناد وكفاح مستميت ، ويحيا حياة التنقل والاسفار الدائمة راكباً العربات التي تجرها الخيول ، او السفن الشراعية في اسوأ الظروف الجوية ، هارباً وكأنه يطارد غيره ، لا يقابل الا الفشل وخيبة الأمل ، وتزيد ديونه ويكثر مطاردوه .

وفي رفقة هذه الانسانة العاطلة من المواهب يأوي بين الحين والحين الى عزلة قصيرة يكتب فيها اوبرا جديدة . انها علاقة غامضة بين اثنين لم يخلق احدهما للآخر ، ومع هذا فقد بقي كل منهما مشدوداً الى زميله ، لا يستطيعان ان يتفقا، ولا يحتملان ان ينفصلا، كلما انقطعت علاقتهما جمعهما ثانية سلح غريب . وحتى متعة الظفر بعش الزوجية لا تكتمل بل يشوهها الشجار العنيف المتجدد الذي لا يكاد يخمد حتى يشتعل من جديد بأحاسيس الغيرة وعبارات العتاب . ولا تمضي ستة شهور على زواج فاجنر حتى تهرب زوجته مينا من بيت الزوجية مع تاجر ثرى الى درسدن ، ويهرع فاجنر في اثرها ، وتنقل تقوده عند مدينة البينج فيعود الى كونيجزبورج ، ويتكالب عليه دائنو ماجدبورج القدامى ودائنوه الجدد ، فينطلق ثانية في اثر الهاربة الى درسدن ، ويلين قلبه امامها فيلتقيان في سعادة غامرة لا تلبث ان تتبدد بظهور التاجر الثرى ثانية وهرب مينا معه من جديد .

★★★

(٤)

باريس كعبة الفن

اشتهر فاجنر خلال **الفترة الاولى من شبابه بانه قائد اوركسترا بارع ، لكن احداً لم يعر مؤلفاته الموسيقية اهتماماً، على حين انه كان يؤمن ايماناً عميقاً بعبقريته الموسيقية** ، ويرى انه يبدد حياته في عزف مقطوعات تافهة ، وبعد أن يئس من العثور على مسرح يفتح ابوابه امام موسيقاه جرى فكره الى باريس ، كعبة الفن الحانية التي اشاعوا عنها تشجيعها للناشئين من اصحاب المواهب الجديدة ، واخذ يحلم بالذهاب اليها وتقديم اوبراته فيها .

ويقع في يد فاجنر كتاب جديد : « **ريتزى آخر الخطباء** » ، ويخرجه الكتاب من مأساته القاسية وهو في الرابعة والعشرين من عمره ، فيجلس الى المنضدة ليضع تخطيطاً نثرياً لاوبراه التي كتبت له الخلود فيما بعد . وتتابع سنوات الترحال بهمومها واحزانها ، ويعبر البلطيق الى مدينة ريجا ــ عاصمة جمهورية



لاتفيا السوفيتية الآن ـ حيث يمضى عامين فى تجربة مريرة أخرى مع مدير المسرح هناك ، وتكتشف نفسه من فساد عالم المسرح . ثم أن خطابا حاراً مبتلاً بدموع زوجته مينا يصل اليه منها وهى مريضة محطمة ، فيلين قلبه ويبعث فى طلب هذه المرأة التى تسيطر عليه والتى يمسكها بخيط من بعيد ، انها شيطانته وخطيئته . وتعود اليه فيستقبلها فى حب ويعيشان سعيدين مع ابنتها ناتاليا ومع ذئب صغير يحل محل الكلب الغائب الذى لا تكتمل الاسرة فى نظر فاجنر الا بوجوده. وينهى فاجنر خلال تلك الفترة الفصلين الأولين من أوبرا ريتزى شعراً وموسيقى . ثم تقبل سحابة قاتمة من الأسى بوصول نبأ وفاة أخته الكبرى روزاليتا وهى فى الخامسة والثلاثين من عمرها بعد زواجها بقليل . وتتولد الثورة فى نفس فاجنر على تقديم الموسيقى الهزيلة التى تفضلها المسارح تحقيقاً للربح المأمون ، وينعزل عن العالم لكى يتم موسيقى « ريتزى » . وقد قرر أن يقطع صلته بالماضى وأن يعيش من أجل تحقيق أحلامه الكبرى ، وشيئاً فشيئاً يستقر فى أعماقه قرار بالرحيل الى الغرب .

أخذ فاجنر يعد لرحلته سراً ، وبدأ باقناع مينا وبارسال نسخة من ريتزى فى ترجمة فرنسية ركيكة الى كاتب مسرحى وصاحب دار نشر موسيقية هو ايجين سكريب ، ورجاه أن يقدمها كذلك الى الموسيقى الفرنسى المعروف « مير بير » ، واتصل بخطيب أخته الصغرى سيسيل الذى كان ينوى أن يفتح مكتبة فى باريس ، وعكف على تعلم الفرنسية . كذلك تحاشى فاجنر أن يطلب جواز سفر روسيا لصعوبة استخراجه ، ولكى يبقى الأمر سراً فلا يتدخل دائنوه القدامى . وغادر روسيا فى عربة صديقه مولار مساء معرضاً نفسه وزوجته وكلبه للموت فى منطقة الحدود التى تكثر فيها مراكز المراقبة وعصابات المهربين ، وغامر بعبور الهوة الصخرية التى تفصل بين روسيا وبروسيا . ووصل الثلاثة أخيراً الى ميناء بيلو داخل بروسيا وقد انقطعت أنفاسهم وسقطت الزوجة اعياء وأصبح الكلب مصدر ضيق ومتاعب . وكان عليهما بعد ذلك أن يبحثا عن مركب ذى شراعين أعده لهما بعض الأصدقاء ليحملهما الى لندن . وأخيراً انطلق بهما المركب فى جنح الليل فأمنا شر مطارديهما من الدائنين .

ولم تكن رحلة السفينة سهلة ولا ممتعة،بل قاسية كريهة،فقد ترصدتها العواصف والأنواء، وكانت الأمواج عاتية تهز السفينة هزاً غير رفيق ، ولم تطلع الشمس وتهدأ العواصف الا ساعات قليلة . وأسوأ ما فى الأمر أن ملاحى السفينة اعتقدوا أن فاجنر وزوجته مصدر شؤم ، وما أكثر ما فكروا فى أن يلقوا بهما الى اليم تخلصاً من تلك اللعنة التى تصاحبهما . بل أن الملاحين حين اضطروا الى ايقاف السفينة بضعة أيام على شاطىء جزيرة صغيرة عزموا على أن يتركوا فاجنر وزوجته ويمضوا عنهما ، لولا أن ملاحاً أخذته الشفقة بهما فاقنع زملاءه بتركهما يتمان الرحلة . وبقيت أحداث هذه الرحلة محفورة فى ذهن فاجنر حتى بدأ يكتب أوبراه « **الهولندى الطائر** » التى اقتبسها من أسطورة اليهودى التائه للفظه جميع الشواطىء، فيقضى عمره فى المحيط . ولعل معاناة فاجنر لهذه التجربة القاسية فى بحر البلطيق هى التى جسدت له أسطورة « الهولندى الطائر فى سفينة الأشباح » التى تراها من زمن بعيد . والواقع أن أحداث حياة فاجنر هى التى كانت تمده بمادة أوبراته ، كما كانت شخصيته هو بجوانبها المتعددة هى الشخصية الرئيسة فى جميع أوبراته .

ويقضى فاجنر ثمانية أيام فى لندن يشاهد الطرقات التى يضل فيها كلبه روبار عدة مرات ، ثم يستقل الزوجان لأول مرة فى حياتهما سفينة تجارية تحملهما الى بولونى سيرمير حيث تطأ أقدامهما أرض فرنسا التى عاشت فى خياليهما حلماً جميلاً من قبل .

استقبل جياكومو ميربير فاجنر استقبالاً كريماً في بيته ببولوني سيرمير، وزوده بتوصية الى مدير اوبرا باريس، وخفقت آمال فاجنر وانزوى في بيت ريفي كي يعد جزءاً كبيراً من اوبرا رينزي ليقدمها الى ديبونشيل مدير اوبرا باريس لعل أبواب **الشهرة والمجد تتفتح** امامه. واتخذ فاجنر **وزوجته مكانهما في مركبة** يوم ١٢ سبتمبر سنة ١٨٣٩ ووصلا الى باريس يوم ١٧ من الشهر نفسه، وطافا عبر الأزقة المتربة حتى نزلا بالفندق المتواضع رقم ٣ شارع التويليري الذي كان بيتاً لموليير منذ مائتي عام، والذي لا تطل نوافذ طابقه الرابع الا على السوق المقبضة.

ورحب مدير اوبرا باريس بفاجنر كما تحمس للقائه التينور جولي مدير مسرح النهضة، غير انه شقي بعد نفاذ نقوده وادرك صعوبة كسب العيش في باريس شأنها في ذلك شأن اية مدينة اخرى. **ان الكثيرين يهرعون الى امتداح العبقرية الفذة ولكن احداً لا يخرج من جيبه مليماً**. ولولا معونة خطيب اخته سيسيل الذي امن معاشه بباريس لحلت بفاجنر كارثة، ومع هذا فقد كانت المعونة ضئيلة مما دفع فاجنر الى الاقتراض بضمان حلى زوجته، ثم الى بيع هدايا الزواج ثم مجوهرات مينا، واخيراً مجموعة الوانها المسرحية. واضطرا الى تجنب المطاعم الى محال بيع الجعة المتواضعة، ثم الى اعداد وجبات هزيلة في حجرة الفندق، بل ناما ليالي على الطوى.

هكذا لم تفتح مدينة الاحلام ذراعيها لفاجنر ولم يستقبله فيها الا البؤس والوحدة، بل لقد تصيّده « شليسنجر »، ذلك الناشر الجشع الذي عرف كيف يستغل حاجته فكلفه بأعمال لعبد مهينة لفنان تفيض نفسه بالطموح والكبرياء. ولم يملك فاجنر غير الرضوخ والا مات هو ومينا جوعاً. واصبح عمل فاجنر في باريس هو نسخ الكراسات الموسيقية لجمال كتابته، كما قام بالتوزيع الموسيقي لبعض الالحان الشائعة لتغنيها مجموعة من المنشدين.

وراسل فاجنر صحيفة مسائية في درسدن، ناصر في مقالاته بها برليوز وهاجم فرانز ليست الذي قابله للمرة الاولى قبل ذلك بأيام في مكتب شليسنجر فلم تتلاق افكارهما، فقد كان ليست أسير فكرة المهارة الموسيقية الشائعة وقتذاك على حين كان فاجنر اكثر عمقاً في فهم الموسيقى الى حد دفعه الى الثورة على هذا الذوق الفني السائد.

وعاش فاجنر في باريس حياة العبيد يكدح حتى لا يموت جوعاً، ومع ذلك لا يبذل له أجره الا كما تبذل العطايا للسائلين، وتلاشت احلامه في ان يرى رينزي معروضة في اوبرا باريس، ولم يجد الا اوقاتاً ضئيلة يخصصها لكتابة اوبراه التي لم يكد يتمها حتى بعث بها الى مدير مسرح درسدن الملكي بعد ان خاب امله في باريس وراوده من جديد في وطنه. وفجاة عين ليون بييه مديراً لاوبرا باريس خلفاً لديبونشيل وبحث عن نص اوبرالي متواضع، فتقدم له فاجنر مشروع اوبرا « الهولندي الطائر »، واعجب بييه بالقصة ولكنه رأى تكليف شاعر فرنسي هو « بول فوشيه » بكتابة قصائدها، كما عهد الى پيير ديتش بوضع الحانها الموسيقية وسماها «سفينة الاشباح»، وعرض على فاجنر خمسمائة فرنك ثمناً لحقوق التأليف. وقبل فاجنر تحت ضغط الحاجة وبعد خيبة الأمل وقضاء عدة اسابيع في السجن لعجزه عن تسديد بعض ديونه، غير انه يصيح في تمزق: « **ليفعلوا ما شاءوا بسفينة الأشباح اما اوبرا الهولندي الطائر فانا الذي سوف اكتبها** ». وفعلاً نظم فاجنر نصها الشعري في عشرة ايام، ووضع الحانها في سبعة اسابيع، وبعث بكراسة الاوبرا يوم ٢٠ نوفمبر ١٨٤١ الى مدير اوبرا برلين. ولم تقبل باريس من مؤلفاته الموسيقية غير اربع عشرة متتالية مكتوبة للكورنيت ذي المكابس !!

على ان ماسى باريس قد صقلت فاجنر وزادته صلابة وقوة احتمال ، وكانت اقامته فيها رغم شظف العيش عظيمة النفع ، فقد عاش فى رفقة مجموعة من الاصدقاء الاوفياء قاسموه فقره وآلامه حتى اغرورقت عيناه بالدموع يوم خروجه من باريس فى ٧ ابريل ١٨٤٢ قاصداً درسدن فى صحبة زوجته التى كانت مثال الحب والاخلاص والتفانى والاحتمال طول مدة اقامتها بباريس ، مخلفاً كلبه روبار الذى هجره بعد ان قسا فى ترويضه يوماً . وعبثاً حاول أن يسترده يوم وجده فى انتظاره بالباب بعد اسبوع من هروبه . كان يبدو وكأنه آدمى محزون عاتب على سيده ، مصمم على الا يعود . لهث فاجنر وهو يجرى وراءه ويناديه ، واكتأب ساعتها امام هذا اللغز المحير وهو يرى صديقاً منحه كل ثقته واختاره لنفسه سفياً يهجره ساعة المحنة .

واذا كانت مجموعة من الكتاب من امثال بودلير وتيوفيل جوتييه ومن تحمسوا لمؤلفاته الموسيقية قد نجحوا فى عرض اوبراه «تانهويزر» **الا انها فشلت فشلاً داوياً رأى فيه فاجنر رفضاً له ولعبقريته فاكتأبت نفسه ، وزاد اصراره على أن يحول نظره عن باريس . ولم تكد دار اوبرا درسدن تقبل عرض اوبرا « رينزى » حتى قرر فاجنر مغادرة باريس التى تراكمت عليه الديون خلال اقامته بها ، والعودة الى المانيا من جديد .**

★★★

(٥)

ومضة النجاح

عاد فاجنر الى درسدن بعد غيبة خمسة اعوام قضاها بين ريجا وباريس . ومضى يتأهب لاخراج « رينزى » على المسرح الملكى يكتسب الاصدقاء ويختار المغنين ويشرف على التدريبات ، محتملاً الصعاب مكتفياً بالوجبات الهزيلة الى ان حل مساء ٢٠ اكتوبر ١٨٤٢ ، وهى الليلة الاولى لعرض اوبراه « رينزى » على المسرح الملكى ، فعرف التمزق والقلق والشك خلال ساعات العزف الاربع ، حتى رد اليه الجمهور طمانينته بالاعجاب والتصفيق المحموم .

وسط هذا الجمهور الصاخب كان هناك صبى شاحب نحيل لم يكمل عامة الثالث عشر يشيض قلبه بانفعال هادىء عميق ، ما كاد يعود الى داره حتى هام فيما يشبه الحلم وقد ثبت امامه طيف فاجنر وكأنه قدره ومصيره ، حاضره ومستقبله ، واعتزم الصبى أن يحيا فى ظل فاجنر وأن يجند مستقبله لخدمة هذا العبقرى . هكذا ولد صديق جديد لفاجنر اسمه **هانز فون بيلو** .

استقبلت درسدن اوبرا «الهولندى الطائر» بحماس كبير وان قل عن حماسها لرينزى . فقد رآها الجمهور معتمة الالوان لا تزخر بالثياب المتعددة ولا بالمواكب الرائعة ولا بثراء المشاهد وتنوع الشخصيات التى تزخر بها رينزى .

ثم قدم فاجنر اوبراه الثالثة « تانهويزر » مساء ١٩ اكتوبر سنة ١٨٤٥ فاستقبلت بالكثير من التقدير وبالقليل من الحماسة ، فقد كان الجمهور ينتظر شيئاً آخر غير ما رآه ، فلم يكن يتوقع أن يشاهد ممثلاً — مهما بلغت عبقريته — يستمر فى الغناء لمدة خمس عشرة دقيقة متواصلة يسرد خلالها قصة طويلة وسط مشهد معتم ، يقف امامه ممثل آخر خامل ، بحيث يتجمد المشهد على المسرح طيلة هذه الفترة بلا حركة او حدث . وقد تهامس الناس بأن الممثلة المغنية الساحرة شرويدر — ديفريانت قد صارحت فاجنر بقولها : « لأنت يقيناً عبقرى ، غير انك تؤلف اشياء بلا معنى حتى ليصعب على المغنى أن يؤديها » .

ومع ذلك فقد نجحت « تانهويزر » بعد ان

ادخل عليها فاجنر تعديلات رئيسية استجاب فيها الى عواطف الجمهور المتعاطف معه ، حتى راى بعض المشاهدين انها اروع من « رينزى » .

وابتسم الحظ بعد ذلك لفاجنر بوفاة كل من قائد اوركسترا البلاط والمدير الموسيقى للمسرح الملكى ، فاصبح فاجنر هو المرشح الوحيد لهذين المنصبين الشاغرين بوفاتهما ، ومع ذلك اعترض فاجنر مفضلاً حريته مع اضطراب وضعه الاقتصادى على أن يصبح موظفاً فى خدمة ملك جليل . ولم تقنعه توسلات ارملة « فيبر » التي كانت تتمنى ان يخلف زوجها فى مكانه لكى يواصل تحقيق رسالته . ولكن المدير العام للمسرح الملكى استدعاه وقدم له مرسوماً ملكيا بتعيينه قائداً للاوركسترا الملكى بمرتب قدره الفان وخمسمائة تالير ، وسار به دون انتظار موافقته ، وقدمه للاوركسترا فاقتنع فاجنر ، وسرعان ما اقبل على عمله باتقان واخلاص ، وحين عاد الملك فريدريك أوجست الى ساكسونيا بعد رحلة طويلة فى الخارج وجد فاجنر وقد اعد له استقبالاً رائعا فى قصر « بيلينتز » الصيفى حيث قدم له الاوركسترا الملكى اغنية من كلمات فاجنر وموسيقاه اشترك فى ادائها اربعمائة مغن وعازف داخل فناء القصر الملكى . وقد ضمن له هذا الجهد الجبار شكر الملك وتقدير لويتشتان مدير المسرح الملكى ورعايته له بعد ذلك .

وامضى فاجنر سبعة اعوام قائداً لاوركسترا ملك ساكسونيا كتب فيها للاوركسترا مجداً وشهرة اصبح بعدهما مضرب الامثال . وابتكر فاجنر نظرية خاصة فى ترتيب اعضاء الاوركسترا وتعديل مواضع جلوسهم حتى يظهر تناسق اصوات الآلات العازفة . وقد اثارت نظريته هذه اعضاء الاوركسترا ولكنهم مالبثوا ان اقتنعوا بوجهة نظره . واكتسبت بعض المؤلفات التي عزفها الاوركسترا بقيادته شهرة كبيرة مثل مقطوعتى **« دون جيوفانى »** لموتسارت و **« ايفيچينيا »** لجلوك ، **والسيمفونية التاسعة لبيتهوفن** .

وفى يوم تاريخى آخر هو يوم ١٤ ديسمبر ١٨٤٤ اعد فاجنر استقبالاً رائعاً لجثمان « فيبر » ، الذى ظل مدفوناً اكثر من ثمانية عشر عاماً فى ثرى انجلترا حتى اتى فاجنر فبذل جهده لاعادته الى المانيا .

ووقف على قبر فيبر الجديد قائلاً :

« لم يحي موسيقى المانى آخر مثل حياتك . حقاً ان البريطانيين يقدرونك والفرنسيين معجبون بك ، غير ان الالمان وحدهم هم الذين يستطيعون ان يحبوك ، فانت واحد منهم بل انت يوم مشرق فى حياتهم ، وقطرة ساخنة فى دمائهم ، وجزء من قلوبهم . فلا لوم علينا ان رغبنا فى ان يكون جثمانك ايضاً جزءاً من ثرى المانيا الغالى » .

وتألق نجم فاجنر فى يوم آخر مشهود ، يوم احد السعف عام ١٨٤٦ حين قدم لأول مرة سيمفونية بيتهوفن التاسعة بدار اوبرا درسدن القديمة بعد أن نجحت مقالاته الجادة الحارة فى تخفيف العداء الناشب ضد موسيقى بيتهوفن الى حد اهمال هذه السيمفونية ثمانية اعوام لم تعزف فيها مرة واحدة . وقدم فاجنر السيمفونية فاثار حماسة الجماهير واعجابهم ، وان هاجمه بعض النقاد لتقديمه موسيقى « ثورية » وهو موظف مسئول فى خدمة الملك !

احب فاجنر منذ شبابه الفضى الشمس والدفء والمراعى والغابات ، واستشعر الرغبة الدائمة فى أن ينطلق فى حرية عبر الطبيعة الفسيحة . وهكذا ما يكاد يقبل الصيف حتى يهرع الى بلدة هادئة يسترخى فيها فى احضان الطبيعة ويحيا مع اطيافه والحانه : ففى صيف عام ١٨٤٣ فى تيبليتز يستمتع بقراءة احد الكتب عن **« الأساطير الالمانية »** الذى جعله يشرد فى عالم ملىء بالأحلام والبطولات . وامضى صيف عام ١٨٤٤ قرب لوشفتير فى

ضواحى درسدن فى صحبة زوجته مينا ووالدته وابنتى اخيه البرت ، وكان يحب كبراهما يوهانا التى اصبحت مغنية مرموقة . وفى ذلك الصيف وضع الحان الفصلين الأول والثانى من اوبرا تانهويزر .

ولم يقبل صيف عام ١٨٤٥ حتى كان قد انهى الاوبرا كلها وبعث بها الى مسرح درسدن، وهناك اخرجت فى ١٩ اكتوبر ١٨٤٥ . ثم ارتحل الى « ماريتباد » يسترخى فى صفحات كتاب من **« تاريخ الادب الالمانى »** الذى تتحدث احدى فقراته عن هانز ساكس واساطين الغناء فى نورنبرج ، واذا باوبرا **« اساطين الغناء »** تولد فى مخيلته ، واذا به يبدأ فى كتابتها على الفور . وقبل ان ينقضى اسبوعان تلح على خياله وهو فى الحمام صورة « لوهينجرين » ، فيرتدى ثيابه على عجل ويهرع الى بيته ليبدأ فى تسجيل أولى صفحاتها . والغريب انه خط آخر صفحاتها فى اليوم نفسه من العام التالى بقرية جروس جـروب القريبة مـن قصر « بلفيدير » الملكى حيث يستقبل بعض الزوار من وقت لآخر .

وذات يوم يطرق بابه هانز فون بياو ، ذلك الشاب الذى يبجله ويقدسه منذ استمع الى اوبرا « رينزى » فيرحب به ايما ترحيب .

ما كان اكثر اصدقاء فاجنر وعشاق فنه . غير انه كان يطل عليهم فى استعلاء . ومع ذلك فقد نبض قلبه بصداقة عميقة لشخصين هما فرانز ليست واوجسـت رويـكل المشرف الموسيقى بالمسرح الملكى الذى قادته افكـاره السياسية الثورية الى السجن وابعدته عن فاجنر طيلة ثلاثة عشر عاما .

وفى احد ايام مارس زار فاجنر فى فيينا ـ حيث كان قد ذهب الى هناك ليقيم فى قصر ماركولوتى بفريدريشتاد ـ موسيقى شـاب فى الثامنة عشرة من عمره هو كارل ريتر وفى رفقته فتاة تفيض رقة وعذوبة هى جيسى لوسو، الانجليزية المولد الفرنسية الاقامة ، جـاءت مع زميلها فى الدراسة لترى فاجنر ولو للحظة عابرة ولتعبر له فى خجل ورقة عن اعجابهـا الكبير ، وقد استطاع سحرها أن يمس قلب فاجنر فاضطربت اعماقه ونظر اليهما وهما راحلين وكأنهما صديقان حميمان ، ولم يكن يعرف انهما سوف يلعبـان فى حياته دوراً هاما : ريتر كصديق ورفيق طريق ، وجيسى لوسو كمحبوبة تمثل عشا من اعشاش حبه يخف اليها بعد عامين فى بوردو بفرنسـا فى وله يهدد حياته الزوجية التى بدات بخطوة متهورة ، وانقطعت الى حماقة ، ثم التامت فى ريجا ، وازدادت تماسكا فى باريس ، غير انها لم تقم الا على الود واعتياد العشرة وان امتلات ايامها فى السنوات الاخيرة بالسعادة . اما اخوة فاجنر وابناؤهم الذين كان يلتقى بهم عند امه فقد تفرقوا واصبحوا اطيافا فى خياله منذ اختفت امه فى عامها السابع والسبعين .

وبعد أن اكمل فاجنر **« لوهينجرين »** اتجه الى الدراسات النظرية والمسائل السياسية ، وقد فكر اول ما فكر فى تنظيم مسرح قومى لمملكته ساكسونيا ، واخذ يرسم ويخطط حتى جسد مشروعاً تحقق فيما بعد فى «بايرويت». ثم اجتذبت اسطورة « النيبلونج » فكـر فاجنر وعواطفه فكتب فى نهاية عـام ١٨٤٨ قصيدة **« موت سـيجفـريد »** فى صياغتين مختلفتين .

★★★

(٦)

الانفعالات الثورية :

نشبت ثورة باريس عـام ١٨٤٨ وترددت اصداؤها فى اوروبا وانتقلت الى درسدن . وكان من الطبيعى ان يقف فاجنر الثـردى الفوضوى الشريد فى صفوف البؤساء الثائرين.
وبدات الجفوة بين فاجنر ورجـال البلاط ،

وطرد من الخدمة ، وصادق ميشيل باكونين الفوضوي الروسي الشهير الذي تسلل الى درسدن متخفياً تحت اسم الدكتور شفارتز ، وكان ساحر الحديث عاشقاً للموسيقى ، ومن المأثور عنه قوله : « فليفن العالم كله ولكن لتبق السيمفونية التاسعة خالدة » .

وينحى فاجنر قصيدة « **موت سيجفريد** » جانباً ، وينتفض حسه المرهف ، ويحاول ان يستعيد حريته الفنية فيؤلف مسرحية « **يسوع الناصري** » يبسط فيها وجهة نظره التي تجرد المسيح من كل مظاهر الالوهية وتصوره في صورة المصلح الذي لا يفهمه الآخرون ، يحقق بتضحيته مجتمعاً جديداً . ولكنه سرعان ما يدرك استحالة تقديمها فيرجئها ، أو لعل الأنفاس الثورية التي كانت تتردد في صدور الناس بعثت دماء جديدة تتدفق في عروق فاجنر وتدفعه الى التخلي عن التعبير عن ايمانه بالحرية من خلال كتابات فنية الى التعبير عنه باعمال ثورية . لقد امكن لصديقه رويكل ان يضمه الى صفوف جماعة الوطنيين الديموقراطيين رغم بعده عن السياسة وجهله بتياراتها ومبادئها الثورية . كان يطوي صدره على روح متمردة وعلى ايمان بمستقبل افضل . لقد الهبته ثورة الجماهير المحتدمة في اوربا منطلقة من باريس الى فيينا ثم الى ساكسونيا متاخرة بعض الوقت ، وكتب فاجنر مقالاً حماسياً بعنوان « الثورة » نادى فيه باجراء اصلاحات عديدة وبضرورة قيام نهضة ثقافية جديدة . ثم ما لبث ان راى في مشروعاته الفنية وآرائه عن خلق مسرح جديد افكاراً صبيانية فتخلى عنها والتحم بالجماهير .

واعلن الملك فريدريك اوجيست في ٣٠ ابريل ١٨٤٩ حل البرلمان وتعطيل الدستور وبدات المعركة ضد الشعب الذي كان يتالف في غالبيته من بضع آلاف من البرجوازيين الغاضبين المتمردين الذين لا تجمعهم اهداف او مبادئ، او خطة محددة، تركوا اعمالهم اليومية وانقلبوا بين يوم وليلة ثوارا سياسيين ، ووجدوا انفسهم في معركة بلا سلاح فانطلقوا نحو مخازن الذخيرة ، وتصدى لهم الجيش بالرصاص فسقط الكثير منهم صرعى .

انتفض فاجنر لهذه الأخبار واضطرب لمشهد جريح من رجال الشرطة ، ولكنه تخطى المتاريس وعاد الى بيته في جوف الليل . وفي صباح ٤ مايو علم الناس ان الاسرة الملكية قد ولت فرارا في الفجر واختبات في قلعة كونيجستين . ثم وقعت شبه هدنة ، ووقف الشعب خلف المتاريس واحتل دار البلدية ، وجيش ساكسونيا واقف بلا حراك ، والجميع يتمنى لو انضم الجيش الى الشعب حتى يكتب للثورة النجاح . وهنا تقدم فاجنر امام الجميع الى الجنود يحمل مئات المنشورات التي طبعها بنفسه على مطبعة رويكل وكتب فيها « هلا انضممتم الينا لنقف معاً ضد الجيوش الاجنبية !! » ووزع فاجنر المنشورات على افراد الجيش واحدة واحدا بيده ، وكان قلب المدينة ينضح بالجماهير صاخبة ضاحكة كانها في يوم عيد ، وعاد فاجنر الى بيته يفكر في مسرحية جديدة عن « اخيل » وكانما الأيام العصيبة قد انتهت .

غير ان صباح يوم ٦ مايو ما كاد يشرق ، حتى زحفت الجيوش البروسية التي استنجد بها الملك ، ولم يشأ فاجنر ان يفوته شيء من روعة المشهد ، فصعد الى برج كنيسة « كريز كيرش » ، وعندما اطلق بعض الثوار من اعلا البرج رصاصات ورد عليها الاعداء ، خشى احدهم على فاجنر مغبة وقفته تلك ، فرد عليه قائلاً : « لا خوف عليّ فانا لا اموت » . وكتب الى « مينا » قصاصة يطلب اليها ان تبعث اليه بزجاجة نبيذ وبعض الطباق ويبلغها بانه قرر قضاء الليلة فوق البرج . وفي الصباح توافد آلاف الناس من سكان ارزجبرج ، وارتفعت اعمدة دخان كثيف نحو السماء من حريق اتى على دار الاوبرا القديمة التي عزف فيها منذ شهر واحد سيمفونية بيتهوفن

التاسعة . وفي يوم ٨ مايو رحل فاجنر وزوجته وكلبه وببغاؤه الى فلفرام ـ زوج اخته كلارا ـ بمدينة شيمينتز ثم عاد ليشهد درسدن وقد تحولت الى اطلال ، ولم يعد امام الثوار الا التراجع . وقد اقترح باكونين الفوضوى الروسى الهارب ـ الذى يحلم بعالم تسوده اخوة ساذجة قائمة على الغرائز الفطرية للانسان البدائي ـ نسف دار البلدية وقطع اشجار « ممشى مكسمليان » غير أن الثوار عارضوه في حدة وبدأوا تراجعهم . وركب فاجنر مع باكونين واعضاء الحكومة الشعبية المؤقتة عربة الى فرايبيرج . وحين بدأوا يتحركون الى شيمينتز استبدل فاجنر العربة بأخرى اسرع . وما كاد باكونين يصل الى شيمينتز حتى اعتقل اثر وشاية اثارت حفيظة فاجنر ضد من خانوا باكونين . غير ان زوج اخته فلفرام نصحه بالتنقل فركب في الليل عربة فلفرام الى حيث التقى بصديقه فرانز ليست الذى سخر كل امكانياته لخدمة صديقه ، وكانت شرطة درسدن قد اصدرت امرا بالقبض عليه لاشتراكه في حركة التمرد بالمدينة . واجتمع فاجنر بصديقيه جناست مدير المسرح والدكتور سبيرت وتدارسوا الموقف ، فعرض الاخير ان ينتقل فاجنر الى مزرعة « ماجدالا » التي يديرها صديق له ريثما يعد له جواز سفر مزيفا يتخطى به الحدود متجها الى فرنسا .

أمضى فاجنر في مزرعة « ماجدالا » يومين واستقبل في اليوم الثالث زوجته مينا التي جاءت تودعه فاغلظت له القول واتهمته بانه سبب هذا البلاء كله لانه انتزعها من قصر « ماركولينى » الذى نزل به نابليون من قبل ثم القى بها الى القلق والعوز والحاجة ، ومع ذلك ابدت استعدادها للحاق به في باريس . وفي الصباح رحلت مينا ومضى زوجها حاملا جواز سفر الاستاذ كريستان ادولف الذى قبل ان يمنح فاجنر اسمه وجواز سفر كانت مدته قد انتهت دون أن يجدد . ووصل فاجنر بعد رحلة ثلاثة ايام الى « لانداو » على شاطىء بحيرة كونستانس مساء ٢٧ مايو ، واسلم جواز سفره الى رجال الحدود وامضى ليلة قلقة في فندقها المتواضع . وفي الصباح أطلق زفرة ارتياح وهو يتسلم جواز السفر ويصعد فوق سفين بخارى يغادر به ارض المانيا مندفعا به وسط مياه سويسرا حيث يستقبله شعاع الحرية ونسيمها العليل .

★★★

(٧)

في المنفى

واجه فاجنر في باريس ظروفا اسوأ مما واجهه في المرة السابقة ، فقد اجتاحها وباء الكوليرا يحصد ابناءها في غير شفقة ، وبسط فوقها ظلالا من الكآبة والصمت المر ، ولم يكن يحمل في جيبه مدخرات تسمح له بقضاء أسابيع في فنادق المدينة الفخمة ، وانما توجه مباشرة الى افقر احياء المدينة فسكن حي « نوتردام دي لوريت » في غرفة سطح كئيبة ، يزيد من كآبتها اصوات الطبول التي لا تنقطع وهي ترافق مئات التوابيت الى المقابر . وكانت الرجعية قد بدأت زحفها لتمزق شعار الثورة المنادية « بالحرية والاخاء والمساواة » ، واكتشف أن دار نشر « شايسنجر » ما تزال باقية على جشعها ، لاتقدم للمتعاونين معها غير أشق الاعمال مقابل احط الاجور . وتلقى صدمة قاسية حين استشعر ان باريس لم تكن الا رمزا للوصولية وللتجارة البغيضة ، فاتخذ قراره بمغادرتها ، ورحل عنها يوم ٦ يوليه ١٨٤٨ قاصدا زيورخ . وهناك وجد في بيت صديقه الكسندر ميلر مكانا هادئا عرف فيه الاستقرار الذى فقده ، ولقى فيه اصدقاءه الذين حرمهم ومعهم أصدقاء جدد ، ووضع تخطيطا أوليا لكتابه **«العمل الفنى في المستقبل»** وان لم يبدأه الا في فترة لاحقة .

علمت زوجته مينا نبأ وصوله الى زيورخ ، فذهبت اليه مصطحبة معها ابنتها التي غدت

فتاة مكتملة الانوثة ، وكانت ما تزال تزعم انها اختها . كما اصطحبت كلبا كانا يسميانه « ببس » وببغاء يدعوانه « بابو » وكان ڤاجنر يحتفظ بهما فى درسدن ، فما كان ڤاجنر يستطيع ان يعيش فى بيت لا يؤنسه فيه صوت حيوان أليف . واحس الرضا فى قرب زوجته، وان استشعر انها لم تعد تسكن اعماقه . ولعل شيئا من الأمل كان يراوده فى أن تصبح يوما ما جديرة به ، كما راودها أمل فى أن تجد يوما بيتا تستقر فيه مع زوجها ڤاجنر رافلة فى الثراء والشهرة والسعادة ، لذلك فقد أقنعته بان يرحل الى باريس من جديد ، فغادر زيورخ بعد اقامة شهرين ووصل الى باريس للمرة الثالثة فى الاول من فبراير عام ١٨٤٩ .

كانت باريس هذه المرة رفيقة بڤاجنر ، فلم تغفل عنه سوى ستة أسابيع عاشها وسط الضيق والغربة ، ثم فتح عينيه صباح يوم على خطاب يحمل توقيع « جيسى لوسو » ، تلك الفتاة المليحة التي زارته يوما فى صحبة زميلها الموسيقى كارل ريتر فى قصر ماركوليني معبرين له عن حبهما واعجابهما بموسيقاه . لقد تزوجت جيسى لوسو تاجر نبيذ ثريا فى بوردو ، وها هى ذى تستضيفه فى بيتها ، ولم يتمهل ڤاجنر واخذ طريقه الى صديقته الفنية وطرق بابها ، فاذا امها تستقبله بترحاب ، هى والدة كارل ريتر ، ووجد مكانا يحيا فيه وسط اسرة تعتز به وتزهو ، واجرت له ام جيسى معاشا سنويا قدره ثلاثة آلاف فرنك كى يستطيع التفرغ للابداع الفنى ، يظل يتقاضاه حتى يحقق من الكسب ما يغنيه .

بدا ڤاجنر يذوق السعادة فى بيت جيسى لوسو الجميلة الحانية الموسيقية الموهوبة ، تعزف له على البيانو فى مهارة ورقة وتقرأ لها هو قصائد شعر صباه « موت سيجفريد » و « ڤيلاند الحداد » ، واكتشف لديها تفهما عميقا وحسن ادراك لم يجده فى زوجته مينا .

وعرف ڤاجنر يوما نبأ الحكم باعدام اصدقائه الثوار : روبكل وهيتر وباكونين ، فضاقت نفسه وتمزقت روحه ، وكاشف جيسى برغبته فى الهجرة والهروب من حاضره وماضيه باحثا عن دنيا جديدة ، ويشدل جفنا جيسى وهى تسر اليه بانها لا تقوى على بعاده . لقد تطور اعجابها الى حب ملهوف ، وها هى ذى تعرض عليه أن يهربا ليعيشا معا فى مكان بعيد . ويقضى العاشقان فترة يعرفان فيها سعادة الحب ، وتزداد جيسى اقتناعا بعدم جدوى استمرارها فى الحياة مع زوجها الوقور الطيب التافه الكثير التغيب عن منزله . كما يزداد ايمان ڤاجنر بضرورة فصم علاقته بزوجته مينا العاطلة من كل المزايا . حتى اذا ذهب ڤاجنر فى عمل عاجل الى باريس ونزل بفندق « ڤالوا » وجد خطابا احمق من زوجته تتعجله فيه تحقيق النجاح . وتثيره الحاحها فيكتب الى جيسى خطابا يعلنها فيه اعتزامه تطليق مينا ، فتفرح جيسى وتجيبه بانها على استعداد للتضحية من اجله بكل شىء ، والذهاب معه الى حيث يريد . ويقرر العاشقان الهرب معا الى تركيا ، ويكتب ڤاجنر الى زوجته كلمات قصارا : « وداعا يا مينا أيتها الزوجة المسكينة ! » . فتثيرها هذه الكلمات وتحيلها الى حيوان مفترس متاهب للانقضاض، وتجمع حاجاتها لتذهب حيث يقيم زوجها محاولة استرداده والدفاع عن حقوقها الزوجية . وتكاشف جيسى من جانبها امها بكل شىء فتتعقد الامور وتتناقل الالسنة النبأ ويعرف به الزوج فيمنع جيسى من الرحيل ويقسم ان يثار لكبريائه بالتوجه الى باريس واطلاق الرصاص على ڤاجنر . ويشاء ڤاجنر أن يوفر على الزوج عناء هذه الرحلة فياتي هو اليه مخترقا فرنسا من شمالها الى جنوبها ، ليجد الزوج قد خلف المدينة مع زوجته بعد أن ارغمها على الرحيل معه ، وعاونته امها فى ذلك . ولم يفت الزوج ان يقصد مركز الشرطة قبل الرحيل طالبا حمايته من ڤاجنر . وما كاد ڤاجنر يصل حتى وجد الشرطة فى انتظاره تطلب اليه ان يغادر بوردو خلال ثلاثة أيام . وتسلل ڤاجنر الى منزل

لوسو المهجور حيث عثر على السلة التى تضع فيها چيسى أشغال الابرة ، فدس فيها خطابا يستحثها فيه على هجر زوجها الجبان الضعيف واللحاق به، غير ان رقابة الزوج الدقيقة تحول دون وصول هذا الخطاب الى يد چيسى ، فبينما هى تنتظر رسالة من فاجنر كان الزوج اليقظ يلتقطها من يد ساعى البريد . وعلى الرغم من احتجازها طويلا فى اعماق الريف الا ان حبها لفاجنر لم يذو ، بيد انها خالت ان فاجنر قد تخلى عنها فراودها التفكير فى الانتحار ، ثم أعلنت لصديقها وزميلها كارل ريتر بقلب دام انها قررت الاختفاء من حياة فاجنر .

كانت مينا خلال ذلك تحث الخطى لتمسك بتلابيب زوجها قبل ان يفلت الى الابد . وما كادت تصل الى باريس ، ويحس فاجنر بقدومها حتى يتفادى لقاءها تاركا هذه المهمة لصديقه كيتز ، ولجا فى صحبة كارل ريتر الى مدينة « فيل نيف » شرقى بحيرة ليمان ، وجاءت ام كارل لتشاركهما حفل ميلاده السابع والثلاثين ، وتركت لهما ما كانت تملكه من نقود تعينهما على اعتزال العالم ليتفرغا الى اعمالهما الفنية .

كان للاقامة فى « فيل نيف » وسط الطبيعة الحانية اثرها فى تهدئة أعصاب فاجنر حتى استطاع كارل اقناعه بالعودة الى العالم من جديد والى زوجته . وما كاد يصل الى زيورخ حتى وجد مينا قد أعدت له عشا زوجيا بديعا سماه الاصدقاء « فيلا ريترى » صبغته بذوقها الجميل ، اذ كانت ربة بيت ممتازة ، واستقبلته فى رضا وشوق . لم تعتب عليه بكلمة أو تهدأ عن خدمته لحظة ، وتلقاها هو بدوره بين ذراعيه فى ود وحنو كبيرين .

كافح فاجنر لكى يلحق صديقيه الغاليين وتلميذيه الموهوبين كارل ريتر وهانز فون بيلو بالعمل فى مسرح زيورخ حتى انه وقع على عقدهما متعهدا بالحلول محلهما واداء مهمتهما اذا فشلا . ولم يكن مدير المسرح ليكتب هذا الشرط اعتباطا ، فقد كان يؤمن سلفا بفشل ريتر وبيلو ، ووجدها حيلة بارعة لكى يعمل الموسيقى الشهير على مسرحه باهون الاجور . غير ان الشابين كانا موهوبين فاثبتا جدارتهما حتى ان هانز فون بيلو عد وهو فى الثانية والعشرين من عمره واحدا من كبار الموسيقيين فى عصره .

وانطلق فاجنر الى لندن بغية الحصول على بعض المال الذى يعينه على الاعتزال مدة طويلة، وكانت جمعية محبى الموسيقى اللندنية قد عرضت عليه ان يقود الاوركسترا لمانى حفلات موسيقية مقابل مائتى جنيه ، واستقبله الجمهور والملكة فيكتوريا ثم دعته الى قصرها ، كما سعد بلقاء بير ليوز فى برايتون وبرؤية بعض المسرحيات الشعبية فى مسارح الاحياء المتطرفة ، وبالنزهة على شاطىء « التيمز » . ورغم ذلك النجاح فلم تخل الرحلة من بعض المضايقات فقد هاجمه بعض النقاد لأنه لم يعبأ بالتزام زيهم وارتداء قبعتهم العالية ، كما هاجمه بعضهم أيضا بسبب مقاله القديم الذى كان قد هاجم فيه اليهود فى ميدان الموسيقى ، واسوأ ما آل اليه حاله انه عاد الى زيورخ خالى الوفاض الا من الف من الفرنكات !! مبلغ هزيل اثر رحلة لم يقبلها الا طمعا فى الحصول على المال .

وبعودة فاجنر الى زيورخ فى ٣٠ يونيه ١٨٥٥ بدأت مرحلة جديدة فى حياته ، ذلك أنه كان قد توقف عن الابداع الفنى طيلة الاعوام الخمسة التى أعقبت ثورة درسدن ، وهى الاعوام التى امضاها فى البحث والكتابة النظرية وقد الف خلالها : « الاوبرا والدراما » و « اليهود فى ميدان الموسيقى » ، و « العمل الفنى فى المستقبل » . ولا شك أن قراءاته وكتاباته قد أكسبته وضوحا نظريا أعانه على تحديد مفاهيمه الجديدة عن الاوبرا والدراما وعن

شكل العمل الفنى الذى يريد تحقيقه وهو العمل الشامل المكتمل . وها هو ذا فاجنر يعود ثانية الى الابداع الفنى مزودا بنظرية جديدة واضحة المعالم ناشداً أن يكون تاليفه الموسيقى تطبيقاً عملياً لها . وهنا وضع فاجنر تخطيطاً لرباعية تشمل اوبرات اربعا وتعرض فى اربع ليال متتالية اقتبسها عن الاسطورة الشمالية« **اغانى النيبيلونج** » تتكون من « **ذهب الراين** » و « **فالكيورا** » ثم « **سيجفريد** » التى كان قد كتبها من قبل تحت اسم « **سيجفريد الشاب** » وانهاها « **بغروب الآلهة** » ، وهى قصيدة قديمة له كان قد سماها « **موت سيجفريد** ». بدأ فاجنر يؤلف موسيقى هذه القصائد وهو يحلم بعرض الرباعية على مسرح جديد مخالف لنموذج المسارح القائمة ، مسرح خاص به وباعماله يحقق به افكاره الخاصة بالتوزيع الصوتى ووضع الاوركسترا .

واحس وهو يكتب الحان الرباعية بتلك النشوة الغريبة التى يحركها فى نفسه تفتح قلبه لحب جديد . احس فى اعماقه الرغبة الجارفة الى عشق جديد فما لبث ان التقى بملهمته الجديدة : ماتيلده ڤيزيندونك التى اظهرت اعجاباً كبيراً بقصائده الشعرية . فمضى يتردد على بيت ما تيلده زوجة تاجر المنسوجات الحريرية الثرى الذى ولد فى مقاطعة الراين ونزح الى زيورخ . وبدأ مغامرة جديدة على نهج مغامرته السابقة مع جيسى لوسو . فزوج ماتيلده كزوج جيسى طيب القلب واسع الثراء كثير التغيب عن منزله ، ويقابل فاجنر نفس الترحيب الذى يشجعه على التردد على بيت ماتيلده كل مساء الى ان تستقبله على انفراد ، فيسمعها فاجنر قصائده ويعزف لها على البيانو بينما تبدأ عيناها تحكيان له مأساتها مع زوجها . وينظر فاجنر الى وجهها الشاحب الصافى وشعرها الاسود الفاحم المتدلى حول وجهها والى عينيها الحزينتين ويحس انه يتطلع الى احدى فتيات العصور الوسطى القديمة ، ويتخيل شيئاً فشيئاً انها المرأة التى ظل ينشدها حياته بطولها . وكان فاجنر بالنسبة لها ذلك الرجل الذى كانت تبحث عنه ، فبالرغم من أنها تزوجت وهى فى العشرين من عمرها وانجبت طفلين الا انها لم تحس السعادة بجانب زوجها وان ظلت تحلم بها . وتسلل فاجنر الى حلمها الكبير ، ولم تفق من حلمها الا بعد ان اصبح حبها لفاجنر قوياً عنيفاً لا تملك ان تقاومه او تتخلى عنه . وتتاجج روح فاجنر بهذا الحب الذى تحيط به المخاطر وتترصده رقابة زوجته وزوج ماتيلده دون ان تثنيه تلك الاخطار ، فيكتب لها اغانى ڤيزيندونك الخمس شعراً وموسيقى ، يردد فى اولاها « **الملاك** » :

« فى ايام صباى ..
سمعت حكاية
عن ملك يهجر متع الجنة ..
يهبط من علياء سمائه
ليشارك فى مأساة الناس ..
يحتضن القلب المثقل بالآلام
يصعد به ..
ساعة يستمع اليه يئن ..
يتألم فى صمت الوحدة ...
يتمزق قلقاً
يسفح دما كالسيل
ينشد فى الموت خلاصه
وانا ايضا عانيت ..
حتى جاء ملاك بجناحيه البراقين ..
يحمل نفسي ، ينزعنى من أرض الآلام
منطلقا نحو سماء عليا .. »

وفى قصيدة « فى المستنبت » يناجيها :

« لم تكتئبين ؟
يا زهرات تختال باكمام خضراء . .
فى لون الجوهر . . .
صامتة تملأ صورتك الآفاق ،
وتشيعين الطيب ،
يتحدث فى صمت عن آلامك
فى خوف تمتد فروعك نحو الناس ،
وتضم ظلال العدم الباطل
القدر يعاملنا مثلك . .
وبرغم جمال الكون . . .
لا نملكه .
القلب العانى يغشاه ظلام الليل
مثل الشمس
تغرب هاربة كل مساء
من نظرات نهار باطل
الصمت يخيم . . .
لا يترك الا تمتمة رقراقة . . .
تتمثل فى قطرات مثقلة بالماء . . .
متتابعة تهرب من كل زهور المرج . . »

وما يلبث ان يكتشف ان وجـوده كامن فى جسد ماتيلده فيخاطبهـا فى مقطوعتـه « كفّى » :

« يا زمناً يجرى ، لا يتوقف ، لا يرحم . . .
ويقيس دهور الابدية .
الأفلاك المتألقة بهذا الكون العظيم . .
متأرجحة فى مسراها حول العالم . .
يا قوة هذا الكون العليا
سلام لك . .
سئمت روحى احلام المستقبل
فدعيني احيا لحظات الحاضر . .
وتخلّى عن قوتك الخلاقة .
يا مبدعة الحب الخصيب
كفّى
ودعينا لحظات . . .
نحيا فيها فى صمت وسلام
كفّى عن نبضك يا اعراق العالم . .
ولتخف كل ارادة
حتى اتذوق متعاً لا املك ان اذكرها
فى ارجوحة نسيان يسكرني
ساعة ترشف عين سكرتها
ساعة تفنى روح فى روح اخرى
ساعة يكتشف المرء وجوده . .
فى جسد آخر . .
ساعتها تتلاشى كل الآمال . .
تصمت حتى عن ذكر الرغبات . .
تحيا فينا الروح الأبدية
تفنى فى قدسية هذا الكون . .
تفنى فيك . . »

وفى اغنيـــة « معاناة » يرفعها الى مكانة الشمس المشرقة :

« ساعة المساء . .
حين يجول الدمع الاحمر فى عينيك . . .
ينغرس شعاعك وسط محيط واسع
وتسود الظلمة .
لكن ما اسرع ما تأتين

يا مجد الكون المظلم ..
يا شمس .
وكبطل اسطورى منتصر شامخ ...
يشرق وجهك فى الصبح ..
كيف اجاهر بالشكوى
واعبر عن قلب مثقل
مادمت كذلك مرغمة
ان تختبئي كل مساء .
تتفتح من قلب الموت حياة ....
تولد متع سامية وسط الالام
ذلك ناموس املته طبيعة هذا الكون ..
فلأسعد بمعاناتي ... »

وبحسه المرهف يستشف النهاية المفزعة لحبه الذى يتلاشى وكانه الحلم :

« ما اعذب هذا الحلم النابض فى اعماقى .
لحظات لم يغيب ..
يتلاشى وسط فضاء العدم ...
كضباب شفاف
يا حلماً يزداد مع الساعات جمالاً وحناناً ..
يترقرق فى انغسنا كنشيد علوى النغمات ..
ينساب شعاعه بين حنايانا ابدىُ الومضات ..
قد يستخفى فى الوجدان ... يغيب ..
لكن يبقى فى اعماقه ...
فى دفء الشمس المشرقة ربيعاً ...
تتفتح زهرات عطرية ...
وتحيى ميلاد اليوم .
لنمو تترعرع بين رؤاها ..
ثم على صدرك تذبل
تذوى ... »

واشتغل فاجنر ايامها بمسرحيته الشعرية « **تريستان** » ، فتوهم فى نفسه صورة تريستان الذى يواجه الالم والموت فى سبيل حبه ويهمس لماتيلده : « للموت تهبين نفسك كي تردى لى الحياة ، وتعود الحياة لى كي اتالم واموت معك » .

فكرت ماتيلده أول ما فكرت فى هجر بيت الزوجية والفرار مع فاجنر ، غير انها كانت قوية جريئة تملك من الشجاعة والحزم ما جعلها تكاشف زوجها بحقيقة عواطفها نحو فاجنر وتقنعه بان يقبل هذا الوضع اذا اراد بقاءها الى جانب ولديها . فيفتح الزوج بيته وقلبه لفاجنر ويتركهما يعيشان فى سلام ، خشية ان تلوثه الفضيحة لو هربت زوجته مع عشيقها . ولم يكن قبول مثل هذا الوضع الغريب سهلاً ، لقد عاش الزوج ماساة درامية لكنه كتمها فى نفسه وصبر عليها ، بل اننا لنعجب حقاً حين نراه يبقى على اعجابه بفاجنر ويقدم له معونات مالية ضخمة لتدعيم مشروعاته الفنية ولسداد ديونه الكثيرة . لا نزاع فى ان فاجنر قد احسن اختيار ملهمته هذه المرة . ولا شك ان هذه الواقعة هى التى جعلت جان رينيه هيجنان (١) يقول فى مقاله عن غراميات فاجنر « النفعية » : « لقد ارتبطت علاقات فاجنر كلها بمشاكله المالية ، فاما ان تخلق علاقاته هذه المشاكل واما ان تحلها » .

ومع ذلك حاول فاجنر جاداً اخماد العاصفة التى اثارها فى قلبه حبه لماتيلده وهرب كعادته الى التجوال ، وكان خلال ماسيه لا يطيق

(١) René Huguenin; **Des Amours Intéressés de Richard Wagner**, Collection Génies et **Réalités**. Editions Hachette, Paris 1962.

البقاء في مكان واحد . فاذا عاد ثانية الى زيورخ اقام عرضاً خاصاً لاوبرا « فالكيورا » في قصر الأميرة كارولينا ساين — فيتجنستاين صديقة فرانز ليست . وغنى دورى سيجموند وهونديج ، بينما غنت زوجة الموسيقى هايم دور سيجليندة،في حين جلس فرانز ليست امام البيانو ليحل محل الاوركسترا الكبير . وقد اظهرت الأميرة واصدقاؤها اعجاباً شديداً بعمل فاجنر ، حتى انه عد تلك السهرة من السهرات الرائعة في حياته .

اما ماتيلده فقد رفضت ان يحيا فاجنر في ذلك المنزل البعيد عن منزلها تؤرقه طرقات حداد قريب فاوفدت زوجها اليه يخبره انه قد اعد له منزلاً بديعاً تحيط به حديقة فسيحة هي كل ما يفصله عن قصر فيزيندونك حيث تحيا ماتيلده . وينتقل فاجنر فرحاً الى ذلك البيت في بداية عام ١٨٥٧ يغمره احساس بانه وجد العش الآمن الذى سيقضى به بقية عمره محاطاً بكل ما يتمناه . لقد عثر على الملهمة الرائعة ومورد المال الذى يحميه من الديون والافلاس .

وفى البيت الجديد تبدا اولى مراحل الفراق بينه وبين مينا ، فقد قسم البيت بينهما ، له الدور العلوى ولها السفلى . وتشغله ماتيلده اكثر مما تشغله موسيقى « سيجفريد » ، فلا يفصل بينه وبين عشيقته الا خطوات وسط الاشجار ليجد نفسه في احضانها . واذا كان عقلاهما يتهامسان في موضوعات الفن والفكر والموسيقى فقد اصبح جسداهما كذلك يتهامسان بحبهما العاصف . حقاً ان اغصان الاشجار الحانية تغطى همسات جسديهما بحفيفها وتخفى لقاءاتهما عن العيون بأوراقها ، فضلاً عن ان قصر فيزيندونك نفسه يقع في اطراف المدينة لا تقترب منه خطى المتطفلين ، ومع ذلك فلا يعدم العاشقان شعاعاً من نور يفضح من خلف النوافذ عناقهما . ويكثر الهمس في بيوت زيورخ كلها ، ويعرف به

فاجنر فيحاول التخفيف من حدته بالذهاب الى باريس في يناير ١٨٥٨ يقضى بها عدة اسابيع . وسرعان ما يدفعه برد الشتاء وقلة المال العودة الى زيورخ قبل أن تصمت الشفاه التي لا تلبث أن تخوض في الحديث على نطاق اوسع ، خاصة بعد ان يلاحظ الكثيرون الحزن في عينى اوتو فيزيندونك ليلة عيد ميلاده الثالث والاربعين في الحفل الذى عزف فيه فاجنر موسيقاه وسط ردهة القصر امام أهل زيورخ .

وتعثر مينا على خطاب بدين زوجها وعشيقته فتوجه اليهما الضربة التالية ، ولو انها لم تفهم محتويات الخطاب الذى يتضمن نقاشاً حول « فاوست » لجوته ، ونظرة فاجنر الى ماتيلده على انها « الملاك » الذى يفتح له طريق العالم المجهول حيث يتم اتحادهما الميتافيزيقى الكامل ! الا أن زوجها يختتم خطابه طالباً من عشيقته موعداً في الحديقة بعيداً عن عيون المتطفلين ، ثم بتحية تكشف عن مدى هيامه بها : « تلك روحى تحية الصباح » . وهكذا وجدت مينا فرصة للثار من غريمتها ، فروت قصة الخطاب للكثيرات رغم رجاء فاجنر لها بالتزام الصمت ووعدها له بذلك . وماهى الا ايام حتى اصبحت القصة حديث زيورخ كلها مما اضطر اوتو الى ان يرحل مع زوجته الى ايطاليا بضعة اسابيع بعيداً عن هذه الضجة .

ويسترضى فاجنر زوجته ويبعث بها الى حمامات بريستفيرج القريبة من زيورخ لتعالج من مرض قلبها القديم . ويسرى عنها بخطاباته وزياراته ، حتى اذا ما عادت وجدت قوس نصر على باب بيتها اقامه لها الخادم ، فيفرحها ويدخل على قلبها السرور وتستبقيه طويلاً لتقرأ فيه غريمتها ماتيلده دليل فوزها عليها . مسكينة مينا ، لقد كانت تتوهم أشياء غريبة على حين كان زوجها يحس الغربة معها ويعانى الم حرمانه من حبيبته .

ويقرر ڤاجنر فى لحظة من لحظات الحسم الرحيل والتخلى عن حبه ويبعث الى ماتيلده بكلمات اربع « لا مفر من ذلك » ، ويتقاطر الأصدقاء على بيت ڤاجنر يودعونه ومن بينهم اخلص صديقين له وهما هانز فون بيلو وزوجته كوزيما ابنة فرانز ليست .

يرخى الليل سدوله على ڤاجنر وحيداً فى غرفته وعينه مشدودة الى شعاع النور المنبعث من قصر حبيبته، وتعاوده صورة « **تريستان** » بطل اوبراه الجديدة التى عاش مأساتها بنفسه مع ماتيلده . حتى اذا تحركت العربة فى الفجر شهدت زوجته تعلق نظرته ببيت ماتيلده ، والعربة تمضى وجـراح قلب ڤاجنر تدمى واحساسه يكبر بانه فقد مأواه الحق .

انزوى ڤاجنر فى مدينة البندقية العائمة معتزماً ان يوقف نشاطه على فنه وان يبدع من الأعمال الفنية ما تجد فيه ماتيلده عزاء وسلوى عن بعاده ، وشرع يكتب يوميات يبعث بها الى ماتيلده يكشف فيها صراحة عن أهم ما يشغل باله وهو تأليف « تريستان » . انه يعترف لها بأن فنه يقيد خطاه فيقول لها : « **حبيبتى .. لقد كان بوذا محقاً حين أدان الفن ، فلو لم توجد بأعماقى هذه الموهبة الرائعة وتلك القدرة على التخيل والابداع لاستطعت ان اخطو على ضوء المعرفة المتألقة فى اثر انطلاقات قلبى ولصرت قديساً ... او عاشقاً على الاقل . ساعتها كنت أملك بوصفى قديساً أن ادعوك الى هجر كل ما يبقيك هناك، وان تحطمى كل الروابط التى تشدك الى العالم وان تأتى الى لنحيا طليقين معاً** » .

واصبح يحس متعة فى التسامى والبعد عن حبيبته ، وغدا كالمنهوم الذى ينعزل عن الآخرين حتى لا يقاسموه طعامه ، فهو يجد فى عزلته ما يمكنه من الاحتفاظ بانفعالاته لنفسه مجنباً اياها المعوقات الروحية والجسدية التى يبذلها وهو بين يدى حبيبته ماتيلده ، وكأنما لم تعد ماتيلده تهمه بشخصها . ان ما يحرص عليه هو ان يكون فى مزاج عشق وهيام ؛ اى انه يهتم بالحالة النفسية لا بالكائن البشرى . وقد تحقق له هذا المزاج النفسى ، مزاج العشق الذى اجج موهبته ، ووجد فى هذا الفراق فرصة لكى يذوق آلام الحب فى احساسه بالحرمان المتصل ولكى يرضى كبرياءه العتيدة .

نعم ڤاجنر فى هذه العزلة بهدوء واستقرار نادرين ، وسعد بحب وهمى تتألق فيه خيالاته العاطفية ، ومنح وقته كله وجهده كله لموسيقاه، فكانت فترة خصبة عوضت ايامه الضائعة . لقد وجد ڤاجنر فى عزلته فرصة يمنح فيها نفسه من الخيال ما لم ينله فى الحقيقة . لقد كان من الناحية النفسية فى حالة العشق الحقيقية التى تفجر طاقاته الابداعية تفجيراً هائلاً . وكانت لحالة العشق الخيالية عنده قيمة كبرى ، والغريب انه يذهب فى تقديس خيالاته الى حد قوله : « **انى اجهل تماماً معنى الاستمتاع بالحياة ، وليس الاستمتاع بالحياة** وبالحب عندى الا **مسألة تخيل لا تجربة . وذلك ما جعلنى اطوى قلبى واكبت عواطفى واخفيها عن فكرى والا أحيا الا حياة مصطنعة** » ... وهذه الفكرة هى بالتحديد جوهر مسرحيته « تريستان » .

ويشرح لنا چان رينيه هيجنان فى مقاله سالف الذكر فكرة ڤاجنر هذه التى جعل منها جوهر فكرة اوبرا تريستان وايزولده ، قائلاً :

« قليلون هم الذين يدركون لماذا يرفض تريستان أن يذوق المتعة الجسدية . ويرى أصحاب المشاعر العادية التى تطفىء اللذة الجسدية ظمأها انه يرفض المتعة هرباً من الاحساس بالشقاء الذى يستشعره المرء حين يستيقظ فى اعقاب ليلة ناعمة ، ويتطلع الى الجسد العارى الخامد الممدد الى جانبه بعد أن يغمره شعاع الفجر الحزين وقد فقد

الجسد سحره بعد أن روى غليله منه ، ويبحث عن الكائن الغالى الذى هام به فلا يجده داخل هذا الجسد الناعس الأليف الذى ما كاد يتملكه حتى انفصل عنه . ويتوهم كثيرون أن تريستان يرفض المتعة ليحتفظ بحنانه ورقته ، مثلما يندم المتدينون الأتقياء على انهيار مقاومتهم بعد استسلامهم لغواية أنثى . والحقيقة أن تريستان وايزولده لا يرفضان المتعة خشية أن تخنق حبهما ، بل انهما يرفضانها كى يفلتا مما يصحبها من احساس مرير بالخيبة والحرمان واليأس من أن يظفرا بما يحبان . انهما يتوقعان الا يطفىء الالتحام الجسدى ظمأهما بل أن يكشف لهما عن انهما يبحثان عن شىء آخر . ان كلا منهما يشتهى الآخر ، لكن على غير الصورة المألوفة . فهذا اللقاء الجسدى الذى يعد أسمى تعبير عن الحب ليس الا وهما يصيبنا بجراح ، ويغرق نفوسنا فى يأس لا من الحب ، بل من الطريقة التى نعبّر بها عن الحب ، وكأننا نحن فى حاجة الى أن نبتكر لغات جديدة ونداءات جديدة وقبلات جديدة نعبر بها عن حبنا . اننا نفتقد طريقة للتعبير عن العواطف ولغة تتهامس بها القلوب غير هذه اللغة الجسدية . نريد أن نعرف الوسيلة التى يهب بها الانسان نفسه لحبيب او يستردها منه . ان تريستان وايزولده يؤمنان بأننا نملك رغبة قوية فى الحب ، ولكننا لا نملك وسائل الافصاح عنه . وتجد ايزولده تموت وسط جزيرة يضرب الموج شطآنها محتدما عنيفاً بعد أن ذهب اليها العاشقان هاربين من الملك مارك خطيب ايزولده . وقد رمز فاجنر بموج البحر العاتى الذى يعصف بالشطآن الى رغبتنا فى الحب ، وبالملك مارك الى عجزنا الكبير ، وبهروب العاشقين الى هروب من الوضع الانسانى ذاته ، وكأنه يقول ليس فى هذا العالم حب ، ولهذا فقد رحل العاشقان معاً ليجربا حظهما فى العالم الآخر » .

هكذا بسط لنا هيجنان بسطاً رائعاً **فكرة اوبرا تريستان وايزولده** ، نحس منه كيف كانت مشكلة فاجنر العاطفية ومأساته مع ماتيلده مصدر ايحاء له بأوبرا تتسامى فى فكرتها وموضوعها عن حسية فاجنر واستهتاره وسلوكه المستهجن مع زوج عشيقته . وتلك هى قيمة العبقرية الحقيقية .

ولو انا اخذنا اوبرا **تريستان وايزولده** على انها تعبير حقيقى عما يعتمل فى اعماق فاجنر لبدت لنا عبرها صورة اخرى مختلفة عن الصورة التى عرف بها ، فقد اتهم فاجنر بالحسية وحب التملك ، فى حين انه يعلن فى اوبرا تريستان انه لا يبحث عن المتعة الجسدية ولا يسعد بالتملك . واذا كنا قد علمنا الخلفية التى من اجلها انتهت الاوبرا بموت تريستان وايزولده ، فقد اصبح من **اليسير ان نفهم سر رغبة فاجنر المحتدمة فى الموت ، فهى ليست** رغبة فى الموت ذاته ، **وانما هى رغبة فيما يهيؤه** الموت من نقاء ، **وذلك هو اكثر احاسيس فاجنر** اخلاصاً . وهنا ندرك **ابعاد فاجنر الحقيقية ،** فانه مع ما عرف عن حسيته ، **لا يطيب نفساً بالمتعة الجسدية مثلما اسلفنا ، كما انه مع ما اشاعوا عنه من حب التملك ، لا يقر عيناً بما يملك . انه يفضل – رغم كل شىء – أن يخسر ، فهو لا يكاد يملك شيئا حتى يخسره ، ويحس مقاومة دائمة مما يملكه ، فى حين يجد ان الشىء الذى خسره يحمل معه دليل عجزنا عن الاستيلاء عليه . ويرى انه لا جدوى من وراء الملكية لأننا لا نملك الا الشكل الخارجى ، فى حين يفلت الجوهر من أيدينا ، ويتعين علينا ان نقنع بخلق جوهر مختلف حيثما اتفق . وان اليأس من معرفة أعماق من نحبه ليدفعنا الى الهرب فى الم وتعال داخل وحدة نعيش فيها على الأحلام ، ولا يصبح أمامنا الا أن نهرب الى الموت ، او ان نعانى هذا الظما والجفاف الذى يجنيه كل من يعلق على الحب الكثير من الآمال .**

ورغم هذه البراعة التى يدعونا بها فى « تريستان وايزولده » الى الايمان بالحب واحتمال الالم واستعذاب الموت فى سبيله تكتشف ان الوحدة والتسامي والبعد عن الحبيبة قد انهكت فاجنر. **ولم تعد به رغبة فى** احتمال الألم ، وبات وهو الانسان المثالى يبحث عن واقع مادى محسوس . ولم يمض طويل وقت حتى كان فاجنر يحيا فى تجربة غرامية مع مرببة نمساوية جميلة تقوم برعاية مسكنه الجديد وتجميل حديقته ، وانطفا حبه لماتيلده بل انه حين احتاج الى نقود قصد زوجها وباعه حقوق نشر « **رباعية الخاتم** » بمبلغ ٢٤٠٠٠ فرنك ، وكتب بعد ذلك الى هانز فون بيلو خطابا مخجلا تحدث فيه فى غرور يجرح كرامة المرأة التى كان يهيم بحبها من قبل ، اذ قال : « لقد سكنت بيت هذه السيدة الوثيبة القلب كى اعينها على احتمال حياتها القاسية ، وكان زوجها يفرح حقا بروئيتى زائرا ومقيما عنده » . ولا تكاد تمر بضعة شهور حتى يعرف ان ماتيلده تنتظر طفلا ، فيواصل فاجنر حديثه بلا حياء « اننى افخر باننى سبب لتطور هذا الموقف ... ذلك عمل رائع اتحدى من يقلده كائنا من كان !! » .

والواقع ان الغرور لم يكن عيب فاجنر الوحيد ، فقد اورثه الفقر وقوة الحياة فى شبابه وهو يسعى ملهوفا على العظمة والثراء ، جنونا غريبا جعله يهيم بالثياب الفاخرة وبالعطور يضمخ بها عباءته وحمامه وجدران بيته ، وكانما يرى فى حياة الترف ثأرا من حياة الفقر الماضية .

وكان فاجنر يلتقى فى طريقه بكثيرات من المعجبات اللاتى يفضن حنانا ورقة ويبدين استعدادا لتقديم اية تضحية من اجل هذا العبقرى الذى وقع اختيارهن عليه ، ويرين لحياتهن معنى حين يقدمن اى عون ، اى عون ـ حتى اجسادهن ـ بغية معاونته على خلق احدى روائعه الفنية .

ولم يكن فاجنر يتردد بدوره فى التودد الى النساء اللاتى يتوددن اليه ، ولم يعد يذكر ان هناك زوجة اسمها مينا فاجنر تقيم فى احد اركان المانيا ، وانتهى به الأمر الى نسيانها تماما ، واقتصرت علاقتهما على لقاءات نادرة قصيرة ، واصبحا غريبين احدهما عن الآخر بحكم هذا الفراق الطويل . واذ كان وجود المراة الى جوار فاجنر ضروريا كما قلنا حتى يستطيع ان يخلق وان يتنفس فقد اتخذ عشيقة جديدة هى ماتيلده ماير الجميلة . هكذا ببساطة دون ان يرى انه من الانسب او حصل أولا على الطلاق .

لم يمر فاجنر بفترة قلق جديدة ، وينظر فيجد نفسه مثقلا بالديون مطاردا من المرابين الذين يتعقبونه بلا هوادة ، مريضا مؤرقا مع ذلك بحمى الابداع الفنى الذى لا يتركه يعرف الراحة ، مشبوها سياسيا فى المانيا التى لم تنس له اشتراكه فى ثورة ١٨٤٨ ، محاصرا بغيرة زوجته ، يتمنى لو ذهب الى روسيا ليشغل منصب قائد اوركسترا كييف ، غير انه يخشى ان يحاسبه الروس على وقوفه فى صف بولندا يوم اعتدوا عليهـا فيعدل عن فكرته .

★★★

(٨)

ابتسامة الأمل :

رفع فاجنر راسه المثقل بالاحزان وتصفح وجه رجل مهيب ينحنى امامه ويسلمه رسالة يفضها فتطالعه صورة شاب وسيم حالم العينين وكلمات يعيد فاجنر قراءتها فى ذهول : « ان لودفيج الثانى ملك بافاريا يقدم لفاجنر قلبه وفكره ومملكته لقاء اقامته بقصر الملك لكى يضىء وحدته الروحية بوهج موسيقاه المشرقة ! » .

وشرد ذهن فاجنر **وكانه يحيا في عالم** اسطوري ، واخذ يعاود النظر الى صورة هذا الملك الشاب الذي قال عنه فيرلين : « انه الملك الحقيقي الوحيد في هذا العصر الذي لا يؤدي الملوك فيه الا اتفه الاشياء » .

كان لودفيج الثاني **يتمتع بمواهب عديدة** ويحس فني مرهف وبعاطفة مفرطة ومشاعر رقيقة ملتهبة ، قرأ في عامه الثاني عشر كتاب فاجنر : **« العمل الفني في المستقبل »** ، وشهد في عامه السادس عشر العرض الأول لاوبرا **« لوهنجرين »** ، فكانت حدثاً هاماً في حياته شده الى كتابات فاجنر ، فاخذ يقرأ قصائد اوبراته ، وانتهى من قراءة اوبرا **« الخاتم »** وهو في الثامنة عشرة من عمره ، وترددت اصداء مقدمتها في اعماقه ، وكأنها نداء يستحثه لان يشمل هذا الفنان الموهوب برعايته وحمايته ، وان يمنحه من الامكانيات ما ييسر له اخراج اوبرا **الخاتم** التي يعدها عملاً فنيا عملاقاً . ولم يكد يرتقي عرش بافاريا في عامه التاسع عشر حتى زاد احساسه بأن عليه رسالة تجاه فاجنر ، **والتهبت حماسته** ، وارسل يدعو فاجنر اليه معتزماً أن يقدم له مأوى يخفف فيه من أعباء الحياة المادية ويتيح له التفرغ لأعماله الفنية .

وصف لودفيج الثاني لقاءه بفاجنر لخطيبته قائلاً :

« لقد انحنى تماماً على يدي ، وعلاه اضطراب ، وبقي طويلاً منحنياً لا ينطق بكلمة . وهو وضع مقلوب ، فملت عليه لأرفع رأسه ، وكأنما كنت اقسم ساعتها أن أبقى وفياً له الى النهاية » .

اما فاجنر الذي وجد الملك « جميلاً ذكيا وكريماً حتى خشي ان تنقضي حياته كحلم يعبر في سماء عالمنا الأرضي » فقد كتب عنه الى صديقته ماتيلده ماير قائلاً :

« تصوري شابا رائع الجمال ، هياه القدر لكي يحقق احلامي ويخلصني من آلامي . . . لقد قدم الي كل ما احتاجه كي أحيا وأعمل واخرج اعمالي الفنية الى حيز التنفيذ . ليس ثمة عبء احمله ولا وظيفة تقيدني . لقد تحققت امنياتي على اروع صورة في اللحظة عينها التي كانت الظلمة القاتمة قد جثمت على حياتي وظللت وجودي . انني احيا في ذهول » .

افرد لودفيج لفاجنر قصر بيليت الصغير القريب من قصر بيرج الكبير الذي يسكنه **الملك** ، تحمله عربة من قصر بيليت الى قصر بيرج كل صباح حيث يقضي الصديقان الساعات الطوال في جو من **السعادة الاسطورية** ، **يسمع** الملك موسيقى فاجنر وينصت الى احلامه وامانيه ، ثم يعيده الى **قصره الصغير** .

وفي قصر بيليت خان فاجنر صديقا من أعز اصدقائه واحبهم اليه **هو هانز فون بيلو مع** زوجته كوزيما ابنة صديق آخر غال عزيز هو فرانز ليست .

كان هانز كما سبق القول قد سمع عام ١٨٤٥ موسيقى **« تانهويزر »** وهو في الخامسة عشرة من عمره ، فهام بفن فاجنر وقصد اليه في العام التالي يتخذ منه استاذه ويضع حياته وفكره وجهده في خدمته . حتى اذا تزوج هانز بكوزيما اتخذا من فاجنر الها يعبدانه معا وينذران نفسيهما لخدمته ، وتولى فاجنر هانز برعايته حتى اصبح واحدا من كبار قادة الاوركسترا .

ولم تكن كوزيما جميلة بقدر ما كانت قوية عنيدة ذكية تعرف دائما طريق الوصول الى ما تريد . ولم تكن موسيقى فاجنر وحدها هي التي شدتها اليه ، بل فوق ذلك سحر شخصيته وحديثه وتألقه وشهرته ، وتمنت لو اصبحت وحدها صاحبة هذا المجد كله . ورغم ان فاجنر كان في الخمسين من عمره ، وهي تصغره بعشرين عاما فقد كانت تبدو اكثر نضجا منه ، واوهمته انها اسيرة شخصيته حتى اوقعته تحت تأثير شخصيتها القوية ، وهي التي قال

نيتشه عنها : « انها من مستوى يفوق كل من عرفهن من النساء » .

صادف فاجنر فى كوزيما الثقافة الواسعة والفهم العميق والحنان الكبير والحيوية الدافقة ، حتى احس انها المرأة التى تغنيه عن كل نساء الأرض ، فتمسك بها تمسكاً جعله لا يحفل بانها زوجة صديقه المخلص الوفى وتلميذه الموهوب النابغة . وكان فى تشجيعها له ما حفزه لأن يغض الطرف عن كافة الاعتبارات ، وفى حيويتها ما اراق دم الشباب فى عروقه الهرمة .

بدا فاجنر يشعر بحب كوزيما فى العام السابق على مجيئه الى بافاريا ، حتى اذا ما انتقل الى قصر بيليت اشتاقها فبعث اليها والى زوجها يستضيفهما تخفيفاً لوحدته ، غير ان زوجها بعث بها قبل ذهابه باسبوع ريثما ينهى هو بعض أعماله العاجلة . وفى هذا الاسبوع أشعلت الخلوة بين فاجنر وكوزيما عاطفة كانت قد نشأت بينهما منذ خريف عام ١٨٦٢ وترعرت بعد ذلك . واستشعرت كوزيما رغبة عارمة فى ان تكون شريكة فاجنر فى الأمل الذى كان يتطلع اليه والذى وعده لودفيج الثانى بتحقيقه ، وهو تملك مسرح مثالى يمكن ان تزدهر فيه «موسيقى المستقبل» من خلال العمل الفنى الشامل .

لم يكن فاجنر ليشعر ـ كما أسلفنا ـ باى حرج لكون كوزيما زوجة صديقه الوفى هانز بيلو وابنة صديقه الحميم فرانزليست ، بل على العكس من ذلك كانت هذه العقبات الصغيرة حافزاً له على التمسك بها ومحركاً لمشاعره المشبوبة التى اخذت جذوتها تجف . ولم يضق بأن يكون حبه الجديد مأساة جديدة، بل انه ليسترد شبابه وقوته وصموده كلما عاش فى مأساة ، وقد وصف ذلك قائلاً : « كانت أعيننا تتلاقى فنحس أن رغبة تطحننا فى ان يعترف احدنا بالحقيقة للآخر ، ولم نكن فى حاجة الى ان نتكلم كي ندرك الشقاء اللانهائي الذى يثقل اكتافنا » . والغلب الظن انهما لم يضيقا بهذا الشقاء ، رغم جهده فى تصوير حياته تصويراً أليماً ، وكانما تحركه موهبته ككاتب تراجيدى فيكتب تلك العبارة التى تهز كوزيما حين يقول : « كم يحس الانسان تعاسة الحياة ايام الأعياد ، اننى اشعر بالعجز الكامل ساعة ارغب فى مصارحتها بحبى ، ولن استطيع ان اعبر لها عنه فى غمار انفعالة الموت » .

هكذا تخون كوزيما زوجها مع فاجنر دون أن تخدش حياءه سوقية الخيانة الزوجية،وانه لا يدرك أنه يرتكب جرماً ، حتى لكانه مزدوج الشخصية ، فهو الى جانب خيانته لهانز نجده مخلصاً له فى صداقته سعيداً بالاحتفاظ بوده واعجابه. وكانما يرى ان عبقريته وفنه يبرران له هذا المسلك ويبيحان له ما حرم على الآخرين . خلال ذلك الاسبوع نفسه التقى جسداهما فحملت منه كوزيما ابنتها « ايزولده » ، وضعتها بعد تسعة اشهر وهى ما تزال زوجة لهانز ، ويسرع فاجنر ساعة وضعها ليقدم التهانيه الحارة الى زوجها المخدوع .

اقام الزوجان فى ضيافة صديقهما بقصر بيليت صيفاً كاملاً حافلاً بالسعادة ، ثم رحلا وعرف الشقاء طريقه الى قلب فاجنر وزاده الخريف الزاحف اكتئاباً . ولم يطق فاجنر بعاد كوزيما فاقنع الملك باستقدام هانز ليعمل قائداً للاوركسترا الملكى . ويرحب الملك فيدعو هانز الذى يقبل هو وزوجته كوزيما فى اعقاب الخريف، ويستانف فاجنر سعادته من جديد .

★★★

لم يكن أغلب البافاريين يشاركون مليكهم حبه لفاجنر بل كان بعضهم ينظر الى صداقتهما نظرة مليئة بالشك والظنون، وكانت عيون الأعداء جادة فى البحث عن هفوة لفاجنر كي يقيموا الدنيا كلها عليه . ويبدو ان عيناً ما قد لمحت الحنان المتبادل بين فاجنر وكوزيما

فما لبثت الصحف المعادية أن شهرت به . وكانت تلك صدمة للودفيج الذى رفض تصديق ذلك وقال : « لا اصدق أن العلاقة بين ڤاجنر وزوجة هانز تتخطى حدود الصداقة ، والا كان ذلك امراً بشعاً » .

ثم انتقلت الصحف من الحديث عن سلوك ڤاجنر الى الاحتجاج على وجود رجل اجنبى المولد والثقافة فى بلاط الملك الشاب . ورغم ذلك بعث الملك الى ڤاجنر بكلمات مطمئنة :

« ما اتفه أولئك الناس من قليلى الادراك الذين يرجفون بغضبى عليك . انهم لا يتصورون ، ولا يملكون أن يتصوروا عمق صداقتنا . اغفر لهم فانهم يجهلون ما يصنعون . آمل ان اراك قريباً ، ولك ودى العميق الدائم . صديقك المخلص : لودفيج » .

ويطمئن ڤاجنر ويلتمس مقابلة الملك ، ومن الغريب الا يؤذن له فى المقابلة ، فتعاوده الشكوك ويبعث الى الملك برسالة يطلب فيها أن يوضح له بصراحة ان كان عليه ان يستمر فى ضيافته ام يرحل ، ويطمئن الملك ڤاجنر للمرة الثانية برسالة يقول فيها :

« ابق يا صديقى . سيعود كل شيء رائعا كما كان من قبل . اننى الآن مشغول يكاد العمل يقتلنى . . . صديقك : لودفيج » .

وهكذا كانت ثقة الملك واصراره اقوى من حملة الصحف المعادية . ومرت العاصفة ، وعاد ڤاجنر الى عمله وان تكن كوزيما قد رحلت عنه فى رفقة زوجها الى بودابست .

ابتسمت الحياة لڤاجنر وقدم عرضاً لاوبراه « **تريستان وايزولده** » حقق نجاحاً مذهلاً اخرس الألسنة المعادية . ثم انتقل الى قصر « هوهنشوانجو » حيث يقيم الملك نفسه ، يشغل كل منهما جناحاً لكنهما يقضيان اكثر وقتهما معاً ويتنزهان فى عربة وسط الخمائل الممتدة .

ودب النشاط الفنى فى ڤاجنر فبدا يخطط اوبراه الجديدة « **پارتسيڤال** » ، ويكتب سيرة حياته التى اسماها « **حياتى** » ، ويقوى تأثيره على الملك فى غير المجال الفنى حتى يصير حاكماً مستتراً وراء الحاكم ، غير ان الاوضاع الديموقراطية في مملكة باڤاريا ووجود البرلمان ويقظة الاسرة المالكة حالت دون وصول مشروعاته الى مراحل التنفيذ .

ورحل ڤاجنر ذات يوم الى ميونيخ فصحبه الملك مودعاً حتى محطة السكة الحديدية . وقد اثار هذا الحدث غير المألوف والخارج على التقاليد الملكية ثائرة اعداء ڤاجنر وجمعوا صفوفهم من جديد فى حملة منظمة قوية بدأت بتجريحه . ولم يكن يعوز اعداءه اسباب الحملة ، فهو رجل يعيش فى ترف القصر الملكى تاركاً زوجته تتضور جوعاً وتحترف مهنة « الغسالة » ، ثم يخونها مع زوجة صديق عزيز عليه . كما انه اشترك فى الماضى فى ثورة درسدن وقاد عصابة من القتلة ومشعلى الحرائق واحقتها لتحطم القصر الملكى . وتحركت الاسرة المالكة بدورها محاولة الضغط على لودفيج ، وابلغه عمه الأمير شارل اعتزام الوزارة تقديم استقالتها واحتمال قيام ثورة يشترك فيها الجيش تطيح بالاسرة المالكة كلها .

ونجحت الحملة ، وتخاذلت مقاومة لودفيج بعد صمود بطولي طويل ، وقبل أن يذهب سكرتيره الى ڤاجنر ليبلغه اسف الملك واضطراره الى ان يطلب اليه مغادرة باڤاريا فى اقرب وقت والبقاء بعيداً عنها عدة اشهر ، وحمل سكرتيره رسالة صغيرة يودعه فيها قائلاً :

صديقى العزيز

« يحزننى ان اجدنى مدفوعاً الى ان اطلب اليك الاستجابة لرغبتى التى ينقلها اليك سكرتيرى ، وثق انى لم افعل ذلك الا مرغماً . ان الود الذى احمله لك بين جوانحى ثابت

مدى الدهر . وارجو ان ترعى انت بدورك صداقتك لي ، تلك الصداقة التي اعتقد عن ادراك حقيقي انني جدير بها . ومن ذا الذي يستطيع ان يفرق بيننا مهما تباعدنا . اعلم ان عواطفنا متحدة ، وانك قادر على ان تدرك مدى الى ، وتاكد انى لم اجد حلا" آخر ، فلا تشك في اخلاص افضل اصدقائك وما ذلك الا حدث عابر » .

صديقك المخلص حتى الموت : « اودفيج »

وتقبل فاجنر الامر في أسى عميق وكتب الى لودفيج :

« وداعا يا مليكي العزيز . ولتتذكر صديقك الذي سيظل مخلصا لك ابد الدهر : ريتشارد فاجنر » (٢) .

وغادر فاجنر ميونيخ مجهدا متهالك الجسد والروح ، تتمزق روحه وهو يودع هذا العالم الاسطوري الذي امضى فيه تسعة عشر شهرا مضت وكأنها حلم قصير وانتهت ليواجه اقسى محنة عرفها خلال اعوامه الثلاثة والخمسين . حقا لقد ملأ هذا الفراق نفس لودفيج الثاني الما ومرارة ، غير انه كان بالنسبة لفاجنر قضاء على أحلامه الكبرى وانتصارا بشعا لحملة الحقد والحسد والتآمر الوضيع .

ومع كل خطوة خطاها فاجنر بعيدا عن ميونيخ كان امله في بناء المسرح المثالي يتقوض، بينما يعظم شبح الدائنين ومديري المسارح ليسد امامه الطريق . ويعود من جديد يصغي الى تقريع « مينا » ويعيد علاقته بماتيلده ماير في اللحظة عينها التي يحس فيها بأنه مشدود الى كوزيما .

★★★

(٩)

العش الملعون

حمل فاجنر همومه ومضى الى صديقيه هانز وكوزيما ، وقرأ في عيني صديقه الطيب الوفي الحزن والمرارة والعتاب المستخفي . ومع ذلك لم يستطع فاجنر ان يحول قلبه عن كوزيما ، ذلك أن كوزيما لم تعد تمثل عنده امرأة يهواها او يأنس اليها ، بل حياته نفسها يستحيل عليه أن يحياها من دونها ، كذلك لم تعد كوزيما تشغل نفسها بشيء آخر غير حبها لفاجنر . وقد ضاقت باختلاس لحظات سعادتها معه فاتخذت قرارها الصارم بهجر زوجها والهروب معه .

مضى الخائنان فاجنر وكوزيما الى بيت استأجراه في جنيف ملعونين من المجتمع فحاولا تجنبه . ورغم ان المنزل كان في طرف المدينة ، غير انهما احسا عيونا ترقبهما ، فاوغلا في سويسرا حتى وجدا ضيعة صغيرة تدعى « تريبشين » على مشارف مدينة « لوسرن » المطلة على بحيرة « الكانتونات الأربعة » ، ضيعة رائعة الجمال تحيط بها مرتفعات وجبال واشجار ومياه ، وخلا فاجنر الى ابداعه الفني وقد تجمع له كل ما يساعد عبقريته على التفتح والازدهار ، واتصت الى اطياف ابطاله الذين يخلقهم ، وغمس روحه في الموسيقى معايشا ذاته المتجسدة في بطله الجديد « پارسيفال » ، بينما اظلمت الدنيا في عيني هانز الذي يفقد زوجته وصديقه ، رفيقته واستاذه ، ماضيه ومستقبله ، ثم استسلم للأمر الواقع وطلق زوجته الفارة الخائنة ، بعد أن انجبت « ايفا » ابنتها الثانية من فاجنر ، ويتساءل مفجوعا : « هل يمكن ان نقارن سمو اعمال فاجنر بوضاعة سلوكه الشخصي ! » .

(٢) نقلت نصوص خطابات لودفيج الثاني من كتاب :

Zjdenko Von Kraft; **Richard Wagner, Une Vie Dramatique**, Paris 1967.

وظل فاجنر يعاشر كوزيما معاشرة غير شرعية ، ولم يعقد عليها الا بعد عام كامل من ميلاد طفله الثالث منها وهو سيجفريد عام ١٨٦٩ . وتوفيت زوجته التى نسيها ولم يكلف خاطره حتى الاشتراك فى مراسم دفنها ، واكتفى ليريح ضميره بان توجه الى قبرها بعد حين ليسجل فوق شاهده عبارة تأبين تنضح بالتفاهة والنفاق : « اننا نحسد هذه المخلوقة التى تخلت اخيرا عن المعركة دون ان تالم !! » .

وتعد فترة الاعوام الخمسة التى امضاها فاجنر فى بيت « تريبشين » الشاعرى القائم على مرتفع تحيط به جبال تغطى قممها الثلوج تتراءى عبر اغصان الصفصاف الراعشة ، من اخصب فترات ابداعه ، اختلطت خلالها عناصر متشابكة : عناصر الابداع الفنى وفورة العقل الباطن المثير وذكريات الماضى وانفعالات الحاضر والرغبة فى تنظيم الافكار والصور الناطقة ، وهذا السيل العاتى الذى لا يمكن تطويعه الا فى خدمة العبقرية وفى ظلها ، فقد انهى فيها وضع موسيقى ثلاث اوبرات من الرباعية « **ذهب الراين** » ، (١٨٦٩) و « **فالكيورا** » و « **سيجفريد** » عام ١٨٧٠، كما بدأ وضع موسيقى « **غروب الآلهة** » ، وقد تميز ابداعه بالهدوء والعمق والقوة والاصالة .

هناك كتب فاجنر « **انشودة سيجفريد الرعوية** » (٢) ، تخليدا لذكرى ميلاد ولده سيجفريد الذى فرح به ايما الفرح ، وتحية وفاء لزوجته كوزيما التى منحته سعادة لم يعرفها من قبل مع غيرها . وشاء فاجنر ان يكون عزف هذه المقطوعة مفاجأة لزوجته صباح عيد ميلادها فاخذ يدرب عليها سرا اوركسترا صغيرة تتكون من ستة عشر عازفا بقيادة هانز ريختر الذى اصبح فيما بعد اشهر قائد لموسيقى فاجنر فى المانيا ، حتى اذا اشرقت شمس عيد الميلاد (وكان يوم ميلادها هو يوم ميلاد المسيح) ، اصطفت الاوركسترا على الدرج تطلق الانغام التى داعبت آذان الحبيبة النائمة فاستيقظت على عالم حالم تتردد فيه كلمات فاجنر الحانية تنفذ الى اعماقها :

فى كنفك يتزايد ابداعى
واحس سكونا واستقرارا حولى
افكارك افكار الحب .
والتضحية ركن اليها فنى
ووجدت بصدرك
بعد معارك ايامى
ماواى الابدى الهادىء
بينما منطلقا فى دنيا الاحلام .
تبعث فيه امجاد بلادى الخالدة ،
ابطال اساطير
ملأت اعيننا ،
عاشت بين حنايانا ،
دوت رنة فرح معلنة :
رزقكما الله وليدا اسمه
سيجفريد . . . .
فاصيخى السمع لهذى الانغام .
لكما تصدح موسيقاى
ما اعظمها هبة

(٢) Siegfrid Idyll.

لا يملك ان يمنحنا اياها غير الحب .

هل يمكن ان تلقى فرحة بين حنايانا

اكبر مما تسكبها هذى الموسيقى المرحة .

وانا ابرز من بين الانغام الجذلة

فاضمكما ــ انت وولدى متحدين ــ الى نفسى ،

بينما تصدح موسيقاي بعواطف جياشة

عاشت حتى الآن

كامنة فى اعماقى .

لك يا من وهبتنى الحب

نجح فاجنر فى ربط اجزاء هذه المقطوعة بفضل الميلودية التى اغدقها عليها ، وباتباعه طريقة تكرار الالحان ذاتها مع احكام ربطها واتقان صياغتها ، فما تكاد الموسيقى تبدأ حتى تنساب وفقا لبناء المقطوعة وتظل تتدفق دون توقف حتى نهايتها الخافتة . وتنبض الحانها كلها بالجمال النادر والسحر الخارق والايحاء السريع واجتذاب المستمع . فروعة فاجنر هنا تكمن فى اختياره انسب الالحان التى تعبر عن معانى كلماته افضل تعبير ، ويمضى معها فى قوتها ساعة تقوى وفى خفوتها ساعة تخفت . واستطاع عن طريق تكرار الالحان ان يجدد نشاط المستمع ويدفع عنه الملل ويقدم له المادة الموسيقية فى اشكال جديدة بتوافق الالحان ، وتنوع المقامات ، وربط هذه الالحان بالحان اخرى وردت باوبراته ــ مثل لحن سيجفريد « البطل وهو يهبط من الجبل الى نهر الراين » ــ يشكل فى النهاية وحدة متشابكة الاجزاء متكاملة البناء (٤) .

★★★

وبالرغم من السعادة التى ذاقها فاجنر فى « تريبشين » فى رفقة كوزيما التى اعانته بثقافتها وحيويتها وحبها على ان يضع الحان اعظم اعماله واروعها فى التعبير عن وجهة نظره فى خلق اوبرا جديدة ، فانه لا يكاد يرى چوديت جوتييه زوجة كاتول منديس ابنة العشرين ربيعاً التى زارته لتسكب فى مسامعه عبارات اعجابها وتقديسها حتى يعود قلبه ثانية الى هذا الخفق الذى لازمه طيلة حياته ، ويستشعر لهفته فى ان يضم هذه الانثى البضة الفاتنة الى صدره . غازلها ولم تصدّه فهام بها ، وعرف فاجنر مأساة حب جديدة وهو على ابواب الستين من عمره ، حتى اذا ما سافرت الى باريس اخذ يبعث اليها برسائل ملهوفة يسميها فيها « روحه » و « الامل الذى لا يستطيع الحياة بدونه » .

كانت چوديت ثرية وكريمة ، تغدق عليه هداياها ، وتبعث اليه بتلك الاشياء التى جُن بها منذ شبابه ، وهى الثياب الثمينة الرائعة الالوان . ويختلط حبه لها بحبه لهداياها حتى يكتب لها مثل هذا الخطاب :

حبيبتى چوديت

« تسلمت كل ما بعثت به الىّ من النعال المنزلية ، ومن عطر السوسن : انه رائع . غير انى فى حاجة الى كمية كبيرة منه ، لانى اضع

(٤) H. Mc Kinney and W. Anderson; **Discovering Music,** American Book Company. N.,Y 1952.

نصف زجاجة منه فى حمامى وانا كثير التردد عليه .

احبك دائما يا جميلتى ومصـــدر دفئى جوديث .

انى احن الى ارتداء ثياب من « الساتان »، فهو النوع الوحيد من بين الأنسجة الحريرية التى احس فيها بالمتعة ...

أما ما نسيت ان اقوله لك مع انه ما دفعنى للكتابة اليك مرة ثانية يا حبيبتى الغاليـــة جوديث فهو النعال المنزلية ... انى افضـــل ان تكون بغير كعوب » .

وحين يلفظ فاجنر انفاسه الأخيرة فى مدينة البندقية يكون رافلاً فى عباءة لمينة من هذه الثياب الحريرية التى كانت جوديث تمده بها . وقبل موته بساعات كان قديداً يكتب بحثاً عن **« الانوثة فى اعماق الرجل »** ، وظل بعد سطورات منه ورقة بيضــاء وحيدة خط عليهــا كلمتين فريدتين اشبه بجملة ناقصة ، منها بوصية مجنونة وهما « **الحب .... والمأساة** » .

ولكن هل ذاق فاجنر الحب حقا وهل عرف المأساة ؟ .

اننا نريد أن نتوقف هنا قليلاً لنتساءل عن هذا النوع الغريب من الحب الذى كان يسكن اعماق فاجنر ، وقد رأينا لزواتـه العديدة وتجاربه العاطفية العاصفة .

لقد رأينا كيف كان فاجنر لا يحيا تجربة عاطفية الى نهايتها . لم يكن يصادف حباً حتى يحوله الى عمل فنى يستغرق فى وصـــفه والحديث عنه حتى ليتصور انه قد روى ظماه منه . كان يكتفى من تجاربه الغرامية بالحياة مع خيالاتها واطيافها . ان كل مغامراته توحى الينا بانه لم يكن يبحث عن المرأة بقدر ما كان يبحث عن شيء خبيء وغريب وراءها . ترى هل كان يبحث عن وسيلة لاشباع شهواتـه النهمة أم عن وسيلة لارضاء غروره وكبريائه التى جرحت يوماً ، أم عن الانتصار والنجاح اللذين هام حياته كلها بتحقيقهما ، ام هذه الحالة النفسية ـ التى تحدثنا عنها من قبل ـ التى يحققها له العشق والتى تلهب حواســه الفنية وقدراته الابداعية حتى تشغله عن حبه محاولـة تحويلـه الى عمـــل فنى ، أم كلها مجتمعة ؟ .

هناك شيء لا ريب فيه ، وهو أن غرامياته الكثيرة هى سر خصوبة ابداعه الفنى . ولو تفرغ فاجنر للاستمتاع بغرامياته فحسب لحرمنا من ابداعه الفنى ، ولو لم يكن شهوانياً مفرطاً لما تعدد انتاجه وتلون الى هذا الحد . فمن الطبيعي بعد ذلك أن يغفر له عشاق فنه نزواته وخياناته لأنها هى التى خلقت لهم اعماله الفنية الخالدة .

ولنستمع الى هذا الدفاع الذى يكتبـــه مارسيل بريون فى مقاله « فاجنر بطل مأساته الثانية » (٥) :

« اننا نخطىء فهم شخصية فاجنر اذا رأينا فى قبوله نقود الآخرين او طلبه لهــا احيانا نوعاً من التطفل والتطاول الوقح .

(٥) Marcel Brion: **Wagner** (Série Génies et Réalités) Editions Hachette, Paris, 1962, passim.

ان هؤلاء الذين يشهرون بفاجنر لأنه كان يمد يده كثيراً طالباً المال من اصدقائه ، ولأنه كان يتطفل على مائدة « فيزيندونك » في حين كان يحب ماتيلده زوجة مضيفه الذى يقدم له ماله وجهده ليشق طريقه الى النجاح ، ولأنه تلقى معاشاً شهرياً من والدة عشيقته چيسى لوسو خلال فترة قصيرة ، ولأنه استغل تفانى صديقه هانز بيلو حتى دفعه الى تطليق زوجته ليتزوج هو بها ، ان هؤلاء ينسون ظروف الاضطراب والتشرد التى مر بها الموسيقى خلال النصف الأول من القرن التاسع عشر . فلم تكن ثمة ضمانات للعيش ولا روابط قوية بين الموسيقيين ودور نشر النصوص الموسيقية ، كما كان التقدير الذى يصيبه الموسيقى في ساعات نجاحه قليل النفع ، ولم تكن لدى فاجنر غير فكرة واحدة تشغل باله ، وغير موهبة واحدة تستأثر به ، ومن ثمَّ تفانى في عمله وتفرغ له . بل ان غرامياته نفسها لم تكن الا حافزاً له على الابداع الفنى ، وكان يؤمن في سريرته بأن على الجميع ان يقدموا انفسهم قرباناً من اجل هذا الابداع كما قدم هو نفسه قرباناً ، ولهذا فلم يكن يستشعر غضاضة في قبول النقود حتى لو كانت نقود امرأة ، طالما انها ضرورية ولازمة لعمله الفنى الذى يعد انجازه كل شيء بالنسبة له .

ان فاجنر لم يشغل باله قط بالاتهامات التى اثيرت ضده : اتهامات اللامبالاة والاستهتار وفساد الضمير في طريقة حصوله على المال ، ذلك ان فكره لم يكن مشغولاً الا بشيء واحد هو تجسيد الموسيقى التى تسكن أعماقه وصياغتها وايصالها الى البشرية التى يحس ان عليه ان يمنحها حياته . اى واجب يمكن ان يفرضه الانسان على نفسه اهم من هذا الواجب ؟ » .

ترى الى اى حد يمكن ان يقنعنا دفاع مارسيل بريون ؟ والى اى حد يمكن ان نغض الطرف عن نزواته وخياناته ونحن مدينون لها بهذه المنجزات الفنية الخالدة ؟ .

★ ★ ★

(١٠)

تحقق الأمل : بايرويت قمة النجاح

ايقظت كوزيما في قلب فاجنر امله في اقامة مسرحه الجديد بعدما ذوى هذا الامل بطرده من جنة لودفيج ، ذلك ان كوزيما كانت قد اصبحت شريكة لفاجنر في هذا الأمل ملهوفة هى الأخرى على تحقيقه باذلة من اجل ذلك فكرها وجهدها . واذا كانت اللعنة قد انقشعت عن سماء « تريبشين » في السنتين الأخيرتين ، وبدأ الأصدقاء يتوافدون على عش غرامهما المجنون ، فقد اصبح على كوزيما أن تقوض أسوار العزلة من حول فاجنر الذى يمثل مجدها هي . هكذا وقع اختيارهما على مدينة « بايرويت » تلك العاصمة الصغيرة القديمة في شمال بافاريا والبعيدة عن صخب المدن الكبرى والتى تجمع بين هدوء الريف وسحره وسهولة المواصلات التى تربطها بما حولها من مدن .

بعث فاجنر الى أعضاء بلدية بايرويت معرباً عن رغبته في ان يكون مواطناً بمدينتهم ، فرحب أعضاؤها بطلبه ومنحوه صفة المواطن التى عدوها شرفاً لمدينتهم . وقدم فاجنر وكوزيما الى بايرويت عام ١٨٧٢ ، وتملك ـ لأول مرة في حياته ـ قطعة ارض فضاء مربعة مقفرة الا من العشب ، منحتها البلدية اياه لكي يقيم عليها

مسرحه الجديد الذى اصبح فيما بعد كعبة يحج اليها كل عام مئات الآلاف من البشر .

وتأسست فى انحاء المانيا كلها « جمعيات فاجنر » التى تجمع التبرعات وتدعو لاقامة مسرح بايرويت . ولم يحل يوم ٢٢ مايو ١٨٧٢ حتى وضع فاجنر حجر الأساس وهو يهمس : « لتكن مباركا ايها الحجر ، ولتخلد الزمن راسخا حيث انت » .

ثم توجه الى قاعة اوبرا مارجرافيات مساء حيث قاد السيمفونية التاسعة لبيتهوفن ، وعاد فى المساء الى « فيللا فانفريد »التى يسكن بها والتى يمكن ترجمة اسمها الى « الحلم الهادىء » واغمض عينيه واصداء تصفيق الاعجاب والتقدير ترن فى اذنيه ، وابتسم والنوم يداعب جفنيه ، وكانت ليلة رائعة ختم بها يوما من اجمل ايام حياته ، صادف يوم ميلاده الثامن والخمسين .

لم تمض شهور حتى جاء فرانزليست الذى كان قد قاطع فاجنر منذ فرت معه ابنته كوزيما هاجرة زوجها مطلقة الفضائح على الألسنة . وما كاد ليست يجلس الى احفاده حتى نسي غضبه وغفر لابنته ولفاجنر خطيئتهما . لقد وجد بيتا واحفادا يخففون احزان شيخوخته وهو من ختم حياته قسيسا حرام عليه ان ينعم بالحياة الزوجية بعد ان وهب نفسه للكنيسة وللفن .

وفى صيف عام ١٨٧٣ وفد على فاجنر صديق قديم من اصدقاء درسدن هو النحات جوسفاقه كيتز ونحت له تمثالا نصفيا . ولكن فاجنر لا يمكنه ان يطيل الجلوس حتى يستطيع صديقه ان يتم عمله فى هدوء . وينحت الصديق تمثالا نصفيا لكوزيما يحضر فاجنر نفسه جميع جلساته ، معلقا على كل شيء متحدثا فى كل شيء ، وهو يقطع الحجرة جيئة وذهابا . ثم زاره صديق ثالث هو انطون بروكنر عازف الاورغن فى البلاط الملكى ليهدى اليه احدى سيمفونياته .

وانتهى بناء المسرح ونصب فوقه السقف الخشبى ، ولم يبق الا الاعداد والتجهيز والتأثيث ، وهى امور تتطلب كثيرا من المال الذى لم يتوفر بعد أن قدم جميع اصدقائه فى المانيا ما يملكون . ومرت سحابة يأس لم يخفف من ثقلها الا اسم «لودفيج» حين طاف بخاطره . وشيئا فشيئا بدأت نافذة الأمل تنفتح عسر ، لأن الطريق الى لودفيج كان موصدا وان بقى قلبه عامرا بصداقة فاجنر والاعجاب به .

بدأ فاجنر محاولة الاتصال بمعتقده الأخير ، فكتب رسالة الى « لودفيج الثانى » . وتخير فون فيلب سكرتير الملك الفرصة لكي يعرضها عليه وليحدثه عن العقبات التى تعترض تحقيق حلم فاجنر ، ونجح فى اثارة حماسة الملك لتأييد المشروع الذى كان حلم لودفيج نفسه من قبل . وماذا تكون ثلاثمائة الف فرنك الى جانب الأموال الطائلة التى ينفقها على بناء قصوره الشامخة فى اعالى جبال بافاريا ، واسرع الملك الى القلم يكتب الى صديقه :

صديقى العزيز

« اتوسل اليك من اعماق قلبى ان تغفر لى انى امضيت وقتا طويلا دون ان اكتب اليك . لقد شغلتنى مهامى التاريخية ، ولم تترك لى وقت فراغ ؛ فلعلك غير حانق عليّ من اجل ذلك ايها الصديق الحميم . وانه ليعزينى انى اثق فى حسن معرفتك بى وبصداقتى الخالصة لك ، واعجابى الفائق بعملك الرائع النادر

المثالي . ان مشاعري نحوك مستقرة في قلبي حتى انه لمن الجنون ان يظن احد اني تخليت عن التفكير فيك وفي مشروعك . كلا ثم كلا ، يجب الا ينتهي مشروعك الى هذا المصير ، وان تنقذه بجميع المساعدات . لا تفقد شجاعتك . وامنحني سعادة الكتابة اليّ قريبا . . . » .

٢٥ يناير ١٨٧٤

المخلص لك : « لودفيج »

وهكذا انقذ المشروع ، وقام مسرح بايرويت بقاعته التي صممها سيمر على هوى فاجنر لتكون معبدا تتحرك في قلوب المجتمعين داخله انفعالات الخشوع التي تحركها الشعائر الدينية المقدسة .

وقد اقترن انتهاء اعداد المسرح بانتهاء فاجنر من موسيقى « **غروب الآلهة** » التي تكتمل بها « **رباعية الخاتم** » .

ولما كان فاجنر في حاجة ماسة الى اموال تعينه على اخراج الرباعية واعداد المغنين والمغنيات واختيار الديكور والملابس فقد طاف في رحلة بفيينا وبرلين وهانوفر حيث استقبل بحفاوة تفوق الحفاوة التي يستقبل بها الملوك . ولم يهدأ فاجنر منذ عاد من رحلته ، فان اخراج « **رباعية الخاتم** » كان يثقل كاهله ، لان ظهور هذه الرباعية على خشبة ذلك المسرح لن يكون الا امتحانا عسيرا له ولأحلامه وتطلعاته ، فهي التطبيق العملي لنظريته الجديدة عن فن المستقبل ، عن الفن المكتمل وعن الاوبرا .

ثم تتألق اضواء اول مهرجان لموسيقى فاجنر باخراج « رباعية خاتم النيبلونج » على مسرح بايرويت ، ولتميد المدينة كلها باصدقاء فاجنر وعشاق الموسيقى من مختلف انحاء المانيا . ويسرع لودفيج الثاني قبل ليلة الافتتاح ليشهد فرحة ميلاد العمل الذي ساهم في تحقيقه ، ويدخل بايرويت خلسة ويختلي بفاجنر في قصر « الارميتاج » ، ثم يشهد مسرحيات الخاتم الاربع في الليالي الاربع المتتالية ، ويجلس الملك الى جانب فاجنر في بساطة من يأتي امرا عاديا ، مع ان ذلك كان يمثل حدثا خطيرا في ميونيخ منذ سنوات لو انه وقع . وينسى الملك خلال الحلم الرائع الذي تمثله « الرباعية » مشاكل ملكه وهموم قلبه والصراع المستعر في اعماقه ويسترد شبابه وحماسته ، فيضفي ذلك سعادة كبرى على فاجنر ، ويحس وهو في مقصورته انه يتلقى قربانا ملكيا خالصا له وحده .

كما شهد العرض الأول الامبراطور ولهلم الذي حضر في ابهة الاباطرة تصطف الجماهير على الجانبين لتحيته ، ويضغط على يد فاجنر مهنئا ، غير انه لا يشهد غير مسرحيتي ذهب الراين وفالكيورا ، ثم يرحل ليشهد عرضا عسكريا في مدينة بايلسبرج ، وكأنما أتى لمجرد القيام بواجب تفرضه عليه التقاليد .

وفي الحفل الختامي للمهرجان تجمع الاصدقاء ليحيوا استاذهم وهو مشغول الفكر بنقد عمله وتعداد اخطائه ، وقد احس مرارة حين تقدم جيوفاني لوكا ووضع تاجا حقيقيا على راسه ، فتقبله وان طوى نفسه على مرارة تفوق ما ينطوي عليه ارتداؤه التاج من سخرية ، حتى اذا أوشك الحفل على الانتهاء توقف امام فرانزليست وتطلع الى عينيه قائلاً : « هذا هو الانسان الذي يستحق التمجيد كله ، لقد آمن بي يوم انكرني الجميع ، ولولاه لما استمعتم الى لحن واحد من الحاني . انني مدين بوجودي وبكل ما املك لصديقي الغالي الرائع فرانزليست » .

وشم فرانزليست الى صدره ، فساد تأثر عميق شاع معه اثر سخرية التاج التى احسها، واختفى المرح حتى جهد فاجنر فى ان يعيد الى الحفل بهجته ولم ينجح الا حينما قال : « لنكف الآن عن ذكر الكلمات العاقلة » .

وتقاطر الزوار على بيت فاجنر ، ومن بينهم امبراطور البرازيل وحبيبة روحه الغالية جوديت جوتييه ، وحرم هانز فون بيلو وحده من حضور حفل الافتتاح ومن مشاهدة المسرح الذى دفع لاقامته اربعة آلاف فرنك ، وهى ما تمثل واحدا من خمسة وعشرين جزءا من مجموع ما قدمته الامة الالمانية كلها له . ومع هذا يكتب هانز الى ابنته لويزا فون ويلز بعد جولة فى امريكا قدم خلالها مائة وتسعة وثلاثين حفلا موسيقيا : « لقد حرمنى القدر وقدر العالم — انا وحدى دون غيرى ممن هم اقل جدارة منى — من ان اشهد أهم حدث فى تاريخ الفن » .

والغريب ان هذا الحدث الهام كان سببا فى ان يفقد فاجنر واحدا من اهم انصاره ودعاته وهو فريدريك نيتشه الذى كان قد جعل من نفسه نبيا مبشرا بالدين الفاجنرى ، فقد راى نيتشه فى « رباعية الخاتم » صورة هزيلة بالنسبة لما كان يتوقع أن يشاهده ، وراى ان فاجنر لم ينفذ فى عمله ما دعا اليه فى كتابته النظرية ، وخلف فاجنر وراءه محزونا ومضى .

وقد اشطر ادوار شوريه وهو احد اصدقاء فاجنر الحميمين واشهر المعجبين به أن يكتفى بأن يضغط فى عجلة على يد صديقه ثم يقول : « كان على فاجنر ان يبقى سيدا وسط هذه الزوبعة التى اثارها ، ولم يكن يستطيع النظر الى اصدقائه الا خلسة . ونحن لم تكن تستطيع امام هذه المعجزة الفنية ان نحول بين انفسنا وبين الاحساس بحيرة « مايمى » فى اللحظة التى يضع فيها « سيجفريد » حطام سيف أبيه فى الكور لكى يعيد سبكه من جديد ، ولعل كبرياء نيتشه حالت بينه وبين أن يحتمل مثل هذه الاستكانة ، ولعل بعض عبارات فاجنر القاسية قد جرحت رقة احساس نيتشه » .

ويبدو ان شوريه محق فى قوله هذا لأن نيتشه المرهف الاحساس والذى لا يجرى خياله الا الى الامور السامية النبيلة يعجز عن فهم مثل هذه المشاهد ، فهو لا يرى الا الانسان الاعلى . وهكذا ترك نيتشه بايرويت بلدة آماله الضيعة وسط المهرجان ورحل .

ثم التقى نيتشه بفاجنر مرة اخيرة بعد شهرين فى سورنتو ، غير ان اللقاء لم يغير شيئا بل تحول الى وداع نهائى بعد ان جرى اسم « بارتسيفال » على شفتى فاجنر ظانا انه قد يصالح ما بينهما ، فاذا نيتشه يحس فى هذا الاسم استسلاما من فاجنر للعقيدة المسيحية، فيصمت ثم يفترقان حيث يتابع فاجنر السير الى القمة وينزوى نيتشه فى عزلته الرائعة دون ان يلتقيا بعد ذلك ابدا .

ورغم أن صداقته الجديدة للكونت جوبينو وهو كاتب عبقرى أيضا اخذت تعوضه عن النقص الذى استشعره لغياب نيتشه ، الا انه قد بلغ ما كان يرجوه وحسب ما كان يرجوه . ذلك انه كان قد كتب الى صديقه بيلو فى ١٨ مايو ١٨٦٤ ذلك الخطاب الشهير الذى رسم فيه خطة مستقبله وتنبأ فيه بانهاء « رباعية الخاتم » عام ١٨٦٨ وعرض بارتسيفال عام ١٨٨٢ ، بل لقد تنبأ بوفاته فى العام الذى يتلو تقديم بارتسيفال اى عام ١٨٨٣ . ولسنا نعتقد انه اختار هذا التاريخ فى لحظة انقباض

نفسي ، وانما لانه كان يعرف انه سيبلغ في بارتسيفال مرحلة الكمال التي لا يستطيع ان يذهب الى ابعد منها ، وانه بتقديمها لا يبقى له ما يقدمه . والحقيقة انه نجح في أن يخلق لغة موسيقية جديدة تماما تبقى على الزمن لغته هو دون غيره من الموسيقيين . لقد تطلب انجاز العمل الفني الشامل بناء مسرح يصمم على وفق رغبته،وقد اصبح يملك هذا المسرح . واخيرا فانه ينعم بأسعد حياة عائلية حلم بأن يعيشها يوما .

واذا كان النجاح الذي حققه فاجنر قد احدث دويا كبيرا الا ان الحقيقة المؤلمة انه قد كلفه نفقات طائلة فارتفعت خسائره الى حد فشلت معه في تخفيف آثارها منح الملوك ومساهمات الاصدقاء . وقد بقي المسرح مغلق الابواب خلال الاعوام الستة التي اعقبت افتتاحه عام ١٨٧٦ اذ ارتفعت الخسارة بعد ان وضحت نفقات المهرجان النهائية فبلغت مائة وخمسين الف مارك عاد فاجنر بسببها الى حياة الكدح والاسفار ، فبدأ بالذهاب الى لندن ليقيم عشرين حفلا موسيقيا مقابل خمسمائة جنيه عن كل واحد منها ، غير انه ساعة عودته لم يقبض الا سبعمائة جنيه ذهبت بدورها لسداد ديون بايرويت .

ومهما تكن الخسارة المادية ، فان فاجنر كان يقابل بالترحاب والتقدير ، اذ استقبله في مقصورته امير ويلز الذي ورث عرش بريطانيا فيما بعد (الملك ادوارد السابع) ، كما استقبلته الملكة مثلما استقبلته عام ١٨٥٥ وان استقبلته هذه المرة في قصر وندسور بدلا من قصر باكينجهام ، ولم يكن الا لقاء رتيبا فاترا لم يترك صدى طيبا في قلبه فقرر الا يعود ثانية الى انجلترا ، رغم ذكرياته الطيبة فيها منذ اثنين وعشرين عاما .

وبعد ان عاد فاجنر من لندن احس بأن نفسه تتمزق ومضى يبحث عن مهرب : ايركب البحر قاصدا امريكا وفق ما عرضه عليه مدير اعماله ؟ غير انه قرر في النهاية ان يأوي الى بيته وينكب على مكتبه ويغلق بابه ، ويهيم وحده في العالم الاسطوري وسط قلعة فرسان الكأس المقدسة ، ويضع انغام اوبرا « بارتسيفال » حتى يسدل الستار على خيالاته فيعود الى نزعاته اليومية ويجلس على منضدته المعتادة في مشرب « انجيرمان » يعب البيرة سعيدا دون أن ينحني حاجبه حين تمد له الخادمة الممتلئة يدها أن ينحني عليها كما كان ينحني على اصابع ملكة انجلترا النحيلة المشدودة الجلد .

★ ★ ★

(١١)

خريف العمر :

تزحف الشيخوخة على فاجنر ويحلم بالاسترخاء في ايطاليا فيستاجر له طبيب صديق في نابولي منزلا صغيرا بديعا يقضي فيه شتاء عام ١٨٨٠ .

وكان فاجنر يعشق شعب جنوبي ايطاليا ، ويحس الفرح وهو يحيا وسطهم ويحنو على الشحاذين بعطاياه . وقد شهد صبيا في الحادية عشرة من عمره ذات مرة يذرف الدمع الى جوار حطام بعض تماثيل صغيرة كان مكلفا بنقلها فأوقعها احد السقاة من فوق راسه وهو يمر الى جانبه ، فدس فاجنر بعض النقود في جيب الصبي دون ان يتوقف ، حتى اذا عدها الصبي واراد ان يشكره لم يلحق به فاكتفى بان صاح بأعلى صوته يشكره . ثم شهد بعد هذا الحادث بدقائق راعيا ينهال على عنزاته

بكل قسوة ، فجمع كل حصاده من اللغة الإيطالية صارخاً في وجه الراعي القاسي وعاد الى بيته بعدها عابساً منقبض الروح وأنهى بقية يومه مكتئباً . وفي مرة اخرى شهد شابة تجادل بائع خضر وهي في نافذةبالدور السادس تمسك حبلاً تتدلى في نهايته سلة صغيرة بها بعض النقود التي يرفضها البائع فاضاف اليها بعض قطع النقد التي ترضي البائع والفتاة ، ولمح في رضا السلة ترتفع راقصة الى نافذة الفتاة الشابة .

وفي نابولي يحتفل فاجنر بعيد ميلاده الستين احتفالاً رائعاً ، فيخرج هو واسرته المكونة من سبعة افراد هم زوجته واولادها منه ومن هانز فون بيلو ، ويركبون مع سبعة من اصدقائهم خمسة قوارب تخطر بهم وسط مياه خليج نابولي الغارق في اضواء الموتسة الساهرة ، وقد اخذوا معهم « بيبو » المغني الشعبي يشجيهم بغنائه بينا ارتفعت بعض دمدمات بركان فيزوف المتألق وسط الليل ساحراً ومخيفاً معاً ، ثم يعودون الى البيت فيشتركون في تمثيل الفصل الاول من اوبرا بارتسيفال ، **فتجرى الفرحة على كل الوجوه** ويقول فاجنر : « لعمري هذا يوم من أيام الشباب » .

حتى اذا اهل الصيف بدات رحلة العودة الى بايرويت ، ولكن فاجنر لا يسرع خطاه وسط ايطاليا التي يعشقها بل يتوقف في روماء وفي بيزا وفلورنسا وسيينا حيث يلتقي بليست ، ويزور كنيسة « الدومو » التي تلهمه الصورة التي صور بها معبد الكاس المقدسة في اوبرا « بارتسيفال » ، وكلف صديقه الرسام جوكوفسكي بان يرسم صوراً يحاكي فيها سور الكنيسة من الداخل ليستخدمها في تصميم ديكور اوبراه ، ثم يمضي شهرا في البندقية الحالمة ، ويصل الى ميونيخ ليقدم لصديقه الملك لودفيج الثاني عرضاً خاصاً لاوبرا « **لوهينجرين** » وليعزف له افتاحية « **بارتسيفال** » ثم يعود الى بايرويت ، بعد عشرة اشهر ونصف من اقامته في ايطاليا الأثيرة الى نفسه .

ثم يقدم لمسرح فيكتوريا ببرلين « **رباعية الخاتم** » فيستقبل اهلها فاجنر استقبال الأبطال ويقفون في الطرقات والنوافذ وفوق الاسطح والاشجار يشهدون كبار المدعوين .

ثم ينجح فاجنر يوم ١٣ يناير ١٨٨٢ في الانتهاء من موسيقى « بارتسيفال » رغم ازمات الربو التي باتت تثقله ، ويعيش في فرحة كبرى لانهاء عمله الذي يعده احسن اعماله ، ويرى انه قد بلغ فيه مرحلة الكمال التي لا يستطيع ان يذهب الى ابعد منها ، وانه لم يعد له ما يقدمه بعدها . غير ان زواج « بلاتتينا » ابنة كوزيما من هانز بيلو والتي كبرت وترعرعت في احضان فاجنر واصبحت اجمل نجم يشرق في بيته قد اصابه بذعر غريب فاحس كان صدعاً في حياته قد وقع ، وبدا له بيته في بايرويت معتزلاً رهيباً ، وهكذا حن ثانية الى التجوال ، واستأجر شقة بقصر في البندقية ليكون مهربه في سنوات الشيخوخة المقبلة .

وفي يوم ٢٥ اغسطس يقام حفل زواج بلاتتينا ويجلس « ليست » الى البيانو ليعزف لحن الزفاف من اوبرا « لوهينجرين » وسط اربعين مدعواً ، ويحس فاجنر رغم فرحته الما وهو يرى بلاتتينا اول نجم في سمائه يغيب .

ولكن الشيخوخة لا تثني فاجنر عن ان يبذل طاقات جبارة في اخراج اوبراه الاخيرة

« پارسيفال » بينما يرن في اذنيه دوي نجاح « رباعية الخاتم » في لندن ، واعتزام جامعة اكسفورد منحه ارفع شهادة فخرية ، ثم تقام حفلة العرض الاولى لپارسيفال في اغسطس ١٨٨٢ فيحدث عرضها دوياً شبيهاً بدوي السنة الاولى للمهرجان ، ويتقاطر عليها امراء روسيا وانجلترا والنمسا ، غير ان لودفيج الثاني يغيب فيترك في قلب ڤاجنر مرارة . ويصعد ڤاجنر في حفلة العرض الأخير مساء ٢٩ اغسطس الى مكان قائد الاوركسترا في بداية الفصل الثالث ويمسك عصا القيادة التي كان قد اسلمها في الليالي السابقة الى قائدي اوركستراه هيرمان ليفي وفرانز فيشر ، ويقود الاوركسترا بنفسه في روعة وتألق وكأنما كان يحس انه يودع بايرويت ومسرحها الكبير . كان ذلك حدساً صادقاً ، ذلك انه رحل الى البندقية بعد اسبوعين ولم يعد اليها ابدا .

عاش ڤاجنر في البندقية موجع القلب يحس اقتراب منيته . وكثيراً ما ارغمه الربو على ان يقطع نزهته في طرقات البندقية ويجلس على احدى درجات بوابة كنيسة القديس مرقص ليلتقط انفاسه ، وان لم ينس أن يختار الزاوية التي تتبدى له فيها كل روعة البندقية . لقد مات صديقه جوبينو ، وتحول نيتشه الى عدو صريح بعد شهوده پارسيفال التي راى فيها عودة الى المسيحية ، ولم يعد يجد بهجة في زيارة « ليست » المحطم المنهوك .

ويمسك ڤاجنر في يوم ٢٤ ديسمبر ١٨٨٢ بعصا القيادة مرة اخيرة في مسرح « ڤينيتشي » ليحيي عيد ميلاد كوزيما الاربعين . ومن الغريب ان يكون آخر ما يعزفه ڤاجنر امام الآخرين هو سيمفونيته الاولى الوحيدة من مقام دو الكبير التي وضعها منذ نصف قرن في يشوف على مقربة من ميپزج حين كان ما يزال تلميذاً لتيودور فينليج .

ويشغل ڤاجنر نفسه بكتابة بحث طويل عن **«دور المراة في الجماعة»** وتنتهي اعياد الكرنڤال في البندقية ، وينقر المطر على زجاج النوافذ يوم ١٢ فبراير سنة ١٨٨٣ ، ولا يرفع ڤاجنر عينيه عن الورقة التي يكتب فيها بل تنقل راسه وتختنق انفاسه فتضغط يده على الجرس الذي يرن رنينا متصلاً تسرع في اثره كوزيما لتجد زوجها راعش الشفتين متقلص العضلات ينظر اليها في فزع وود فتميل راسه على صدرها حتى يعاوده الهدوء ،ويبدا النعاس يثقل راسه المرتاحة على صدرها . ويدخل الطبيب ، وتشير اليه كوزيما أن يعود حتى لا يقلق نومه المريع ، وتظل هي منتصبة حتى لا تميل راس ڤاجنر دون ان تعلم انه لم يعد في حاجة اليها حيث اصبح شيئا من الذكريات .

اليس غريبا ان نعرف ان ڤاجنر قد جلس الى البيانو آخر ليلة في عمره وعزف لحن « نواح حوريات الراين » وانه همس في اذن كوزيما « لشدما اعشق هذه الكائنات التي تسكن اعماقي » ، ثم صمت الى الابد وكانما لحق بالحوريات في اعماق النهر الكبير .

★ ★ ★

تجمع شعراء ايطاليا في الصباح وحملوا نعش الموسيقى الخالد اصرارا منهم على نيل شرف وداعه حتى الجندول الجنائزي الذي ابتعد عن درج قصر « ڤندرامين » حيث كان يعيش الموسيقى الراحل ، ومضى الموكب حاملاً نعشا تغطيه اغصان اشجار الغار وسعف النخيل ، تبسط السماء فوقه زرقتها الصافية وتمسه الشمس بشعاع حنون ، وتغمس الدور ظلالها

فى مياه القناة الكبرى محتضنة القارب المحزون الذى تلطم مجاديفه الماء ، ويتلاصق الناس بميدان القديس مرقص يذرفون الدمع وكأنهم أطفال مهجورون بعد أن ودعهم « استاذهم » الألمانى عائداً الى وطنه البعيد .

وعاد جثمان فاجنر يشق شوارع بايرويت على انغام اللحن الجنائزى فى « غروب الآلهة »، وعلى أصوات الكوروس الرائع الذى رافق من قبل جثمان كارل فيبر . وتلفت المشيعون الى شهقات كليبن مضيا مع الجثمان الى مقره الأخير كأنما كانا يودعان فى الم ، ذلك الرجل الذى حنا عليهما سنوات طويلة فى بيته الكبير .

منذ ذلك اليوم الذى غاب فيه فاجنر فى اعماق الثرى وهو يعزف نوعاً آخر من الحياة هى هذه الحياة التي يخلدها العمل ما بقى اناس يعزفونه واناس يصغون اليه .

***

المراجع

BRION, Marcel; **Wagner, Héros de Son Propre Drame,** Collection Génies et Réalités, Hachette, Paris 1962.

HUGUENIN, I., **Wagner, Des Amours Intéressées ,** Collection Génies et Réalités, Hachette, Paris 1962.

LAVIGNAC, A.; **Le Voyage Artistique à Bayreuth,** Nouvelle Edition, Delagrave, Paris 1960.

MCKINNY, H. and ANDERSON, W.; **Discovering Music,** American Book Company, N.Y. 1952.

NEWMAN, E.; **Wagner as Man and Artist,** Victor Gollancz Ltd, London, 1963.

PANOFSKY, W; **Richard Wagner, l'Apothéose du Festival,** Collection Genie et Réalités, Hachette, Paris 1962.

SCHURE, E; **Richard Wagner, Son Oeuvre et Son Idée,** Perrin et Cie., Libraires-Editeurs, Paris, 1920.

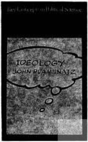
VON KRAFT, Z., **Richard Wagner, Une Vie Dramatique,** Editions Buchet/chastel, Paris, 1957.

● **برناردشو : مولع بفاجنر** ـ ترجمة دكتور ثروت عكاشه
الناشر دار المعارف القاهرة عام ١٩٦٥

● **ثروت عكاشه : مولع حذر بفاجنر (تحت الطبع)**
الناشر محمد سعيد صباغ بيروت (دار العالم العربي)

★ ★ ★

عرض الكتب



الأيـديـولـوجـيـا

تأليف: جون بلامنتز
عرض وتحليل: الدكتور قباري محمد اسماعيل

ليس من اليسير على اى كاتب او باحث مهما بلغ من عمق واصالة ، ان يعالج مسالة شائكة وعسيرة كمسالة « الايديولوجيا Ideology » . وعلى الرغم من ذلك فقد حاول « جون بلامنتز John Plamentaz »(١) ان يتعرض للمسالة رغم ما فيها من عسر ، فكشف لنا فى دراسة عميقة وكلمات رشيقة عن طبيعة « الايديولوجيا » ما هى ؟ وكيف تكون ؟ .

ولقد حلق بنا المؤلف بعيداً فى سماوات الفكر الفرنسى ، متبعاً مصادر « الايديولوجيا » فى مقدمات كوندياك Condillac ودراسات باسكال Pascal وروسو Rousseau . ثم

* Plamentaz, John, Ideology, Macmillan, London 1970.

(١) « جون بلامنتز » باحث مدقق فى النظرية الاجتماعية ، وكاتب مخلص جاد فى فلسفة السياسة . ولد فى « مونتنجرو Montenegro » ثم انتقل عام ١٩١٩ الى انجلترا حيث تلقى العلم فى جامعة اكسفورد . وانتخب عام ١٩٣٦ زميلاً بكلية All Souls College . وفى عام ١٩٥١ انتقل الى كلية « نفيلد Nuffield » ثم رقى الى منصب الاستاذية لكرسى النظرية السياسية والاجتماعية عام ١٩٦٧ . ومن اهم مؤلفاته : الماركسية الالمانية والشيوعية الروسية German Marxism and Russian Communism والحركة الثورية فى فرنسا Revolutionary Movement in France والانسان والمجتمع Man and Society .

هجرة تلك المقدمات الفرنسية الى المانيا . حيث نضجت واثمرت في باطن الفلسفة الالمانية ، فتمخض العقل الالماني عن صدور فلسفات كانط Kant وهيجل Hegel ثم دراسات ماركس Marx . وكارل مانهايم Mannheim .

ولقد افتتح المؤلف كتابه بالتاكيد على ذيوع المصطلحات السياسية وشيوعها ومن ثم كان للمصطلح السياسي « شعبيته » حين يرحب البعض « بالنظام » ، بينما يتمرد البعض الاخر فيرفض « السلبية » ويؤكد « الثورة » . وبذلك اختلطت المصطلحات السياسية بميول سيكولوجية ومصادر مشحونة بالانفعال .

والايديولوجيا كمقولة اجتماعية هي محاولة ربط الفكر بالواقع ووصل العقل بالحياة ودمج المنطق بالوجود الاجتماعي ، للتوصل الى ما يسميه عالم الاجتماع الفرنسي المعاصر اندريه لاموش Andre' Lamouche بسوسيولوجية العقل Sociologie de La Raison

وتصبح الايديولوجيا بهذا المعنى ، هي دراسة مفصلة للتاريخ الاجتماعي للثورات والمذاهب والعقائد ، مع تأصيل الافكار من خلال ماضيها الذي يشفى عليها مغزاها ومبناها . ففي كل دراسة ايديولوجية ، يهتم الباحث بتحليل الفكر في ضوء الماضي، والعقل من زاوية الصراع المذهبي والتناقض الاجتماعي .

ولقد ظهر هذا المصطلح السوسيوتاريخي في الوقت الذي رفع فيه الفلاسفة من قيمة الشروط او الظروف الاجتماعية ، فاهتم الباحثون بربط الفكر بالتاريخ ، ودمج الماضي بالحاضر،على اعتبار أن « المواقف الاجتماعية » الراهنة هي التي تخلق الفكر ، وان التاريخ هو الذي يصنع المقولات التي تصدر من ظروف التجربة السياسية ، وتتجلى على ارضية الوجود الاجتماعي .

ولقد اختلفت وجهات النظر بين الفلاسفة وعلماء الاجتماع ، حول مفهوم الايديولوجيا ، حيث ينظر الفلاسفة اليها على انها **مجموع التصورات والافكار العامة التي تسود مجتمعاً من المجتمعات** في اي عصر من العصور . وقد يستخدم هذا الاصطلاح في معان اخرى اكثر تحديداً وضيقاً ، كي يشير فقط الى بعض اشكال من الافكار والمعتقدات التي تتعلق فقط بجماعة او «زمرة اجتماعية Social Group» . اما علماء الاجتماع،فينظرون الى الايديولوجيات على انها « ظواهر » او « وقائع » ينبغى دراسة ماضيها ونشأتها وتطورها ثم محاولة تقنين القوانين التي تتحكم في مسارها ، على اعتبار ان الايديولوجيات هي ظواهر خاضعة للشروط الاجتماعية ، فهي اذن « مشروطة اجتماعيا Socially Conditioned » . يضاف الى ذلك أن « **الايديولوجيات** » **تقوم** في الوقت نفسه بعض « **الوظائف الاجتماعية** Social Functions » .

ويقدم لنا مؤلف الكتاب ، عرضاً شيقاً لمجموع المفاهيم المتعارضة ، التي تزخر بها النظرية الاجتماعية، حيث اصبح للايديولوجيا معان فلسفية معقدة نجدها قد اختلطت بمفهومات اقتصادية ، ومصادر سيكولوجية. الا ان الكتاب في معظم اجزائه يدور حول المفهوم الماركسي للايديولوجيا ، على اعتبار ان ماركس هو اول من وضع هذا المصطلح واستخدمه في علم الاجتماع . ولكنه الى جانب ذلك يعقد المقارنات بين سائر المفهومات الايديولوجية المتصارعة والاراء المتشابكة ، حيث اختلف حولها سائر المفكرين ونجم عن ذلك الكثير من المشكلات المعقدة والاتجاهات المتعارضة .

ولكن اذا كانت المذاهب قد اصطرعت على مسرح الفكر الاجتماعي والسياسي ، حول مسالة الايديولوجيا ، وما تثيره من قضايا تحف بها الصعوبات ، فان جون بلامنتز لا يعقد المسألة بقدر ما يبسط لنا في وضوح

طبيعة الايديولوجيا فى فحواها ومغزاها . كما أنه لم يشر الى تلك الاختلافات المذهبية ، الا لكى يلقى ضوءا أعمق على جوهر المسألة الايديولوجية ، حتى تصبح أكثر وضوحا وتميزا .

والكتاب فى جملته ممتع ، كما أنه يسهم فى ميدان علم الاجتماع السياسى اسهاما جادا ، فقد حاول المؤلف منذ الفصل الأول التركيز على مختلف الاستعمالات الخاصة لكلمة « الايديولوجيا » ، كي يكشف لنا عن كيفية اختلاف كل استعمال منها عن الآخر ، بقصد ازالة الغموض الذى يحيط بالكلمة .

ويشير الفصل الثانى الى مدى تأثير الفلسفة الالمانية فى بعث المصطلح ، حين شيد كانط Kant نظريته فى المعرفة ، تلك التى انكرها وهدمها ثم أعاد بناءها التلميذ الكانطى النجيب فردريك هيجل Hegel . ويناقش الفصل الثالث وجهة النظر السوسيولوجية ويؤكد فى الفصل الرابع على الفرضية القائلة بأن الايديولوجيا تتألف من مجموع المعتقدات التى يكون لها دورها ووظائفها فى التأثير على السلوك ، وتبرير اشكال النزوع البشرى . ويركز الفصل الخامس على التصورية الماركسية الخاصة بتحديد « ايديولوجية الطبقة Class ideology » وما يحتويها من تصورات ومشاعر تتردد فى حركة وخصوبة وفاعلية داخل اطار الوعى الطبقى . وفى الفصل السادس والأخير ، حاول المؤلف أن يستعرض مختلف الاستعمالات السياسية للكلمة . وسوف نعرض لأهم هذه الموضوعات فى الصفحات التالية .

★ ★ ★

مصادر الكلمة واستعمالها :

اذا كان الفكر الألماني يمتاز بالصورية والصرامة والتجريد ، فان الفكر الفرنسي يتصف بالخصوبة والحيوية والسخاء . وبين ألمانيا وفرنسا حارت كلمة « الايديولوجيا » تجمعت بين الصورية والخصوبة . وفرنسا هى مهد الكلمة ، فصدرت « الايديولوجيا » فرنسية الأصل ، كنتاج لفلسفة كونديالك Condillac تماما مثلما صدرت « سوسيولوجيا Sociologie » كنتاج لفلسفة « كونت » الوضعية .

واذا كان القرن السابع عشر هو قرن « العقل Reason » ، فلقد مرت أوروبا فى القرنين الثامن عشر والتاسع عشر بعصر الايديولوجيات ، حين تدفقت النظريات المتتابعة لتدرس « طبيعة الانسان » وموقفه من « المجتمع » . كما شهدت هذه القرون الطوال ثورات سياسية أطاحت بنظم اقتصادية، وهدمت قلاع العصور الوسطى ، فتغيرت ملامح البناء الاوروبى، بحلول المجتمع الصناعى وازدهار البورجوازية واندحار الاقطاع . وكانت الايديولوجية البورجوازية الناشئة ، هى ايديولوجية ثورة تؤكد العدالة والاعتراف بحقوق الانسان ، كما كانت أيضا ايديولوجية وطنية تدعو الى الاخاء والمساواة بين سائر افراد المجتمع .

ومن ناحية الأصل التاريخى واللغوى ، تعنى كلمة ايديولوجيا « علم دراسة الأفكار » ، الا انها كانت تستخدم فى البداية للدلالة على كل فلسفة من الفلسفات « المضادة للميتافيزيقا » تلك التي كانت تفسر صدور الأفكار باشتقاقها عن « الاحساسات Sensations » . وكونديالك هو أشهر فيلسوف فرنسي يعبر عن الاتجاه الحسى أصدق تعبير ، اذ انه تربى فى أحضان الفكر الانجليزى التجريبى الذى يؤكد ذلك المبدأ التجريبي القديم الذى ينادى بأنه لا شيء فى العقل ، ما لم يكن من قبل فى الحس Nihil est in intellectu quod non ante Fuerit in Sensus

ولقد أصبح الايديولوجيون بهذا المعنى ،

هم هؤلاء الفلاسفة الذين اكدوا الاساس **الحسي او المادي للتصورات والافكار** . ولكن عبارة Ideologue لم تصدر على وجه الدقة عن « كونديلاك » نفسه ، بقدر ما طبقت وتأكدت عند أتباعه من بعده . فلما انتقلت الكلمة الى المانيا طرأ على معناها الكثير من التغير ، بحيث استخدمت كي تشير الى عدد متكامل متسق من الافكار والمعتقدات ، او مجموع السمات والاتجاهات السائدة في جماعة او طبقة . وبذلك نجد انها تطلق في الفلسفة الالمانية على مايسمى Weltanschaunng او « الادراك الكوني » الذي يتعلق بالنظرة العالمية World- View ، وهي نظرة كلية نستطيع بمقتضاها وفي ضوئها أن نتعرف على انماط التفكير السائدة في الواقع الاجتماعي ، وتلك هي النظرة الايديولوجية العامة .

وتميل الايديولوجيات المحافظة ، بورجوازية كانت ام اقطاعية ، الى الدفاع عن الظروف الاجتماعية والأوضاع الاقتصادية الراهنة ، ولذلك قد تؤدي هذه الايديولوجيات الى تجميد المواقف والى تشويه الحقائق عن عمد حتى تلائم مصالحها . وهذا هو المعنى الذي قصده «كارل مانهايم» في تعريفه للايديولوجيات على أنها تشويه او « اخفاء متعمد » لحقيقة الاوضاع والمواقف الاجتماعية .

وعلى العموم ، تنقسم الايديولوجيات الى قسمين ، ايديولوجيا جزئية ، وايديولوجيا كلية Total ideology . أما الاولى فتقتصر على الجوانب السيكولوجية البحتة ، حين ترتكز على تصورات أو مواقف تثير الشك والريبة من جانب الخصوم أصحاب التصورية المضادة . فحين يحدثنا الماركسيون عن « ايديولوجية الطبقة Class-ideology » ، فهم يقصدون بالطبع التركيز على اجزاء محددة او دوائر خاصة من واقع الفكر الجمعي . على اعتبار أن ايديولوجية الطبقة ، لا تستطيع ان تشمل كل الافكار التي تدور في رؤوس كل افراد المجتمع .

واما الايديولوجيا الكلية فتتصل بالجوانب الكلية التي لتسع في مداها لتشمل مجموع التصورات والتيارات السائدة في اي عصر من عصور التاريخ . فاذا كان المفهوم الجزئي للايديولوجيا يستند الى اصول سيكولوجية، ويعتمد على مصادر نفعية ، فان الايديولوجيا الكلية انما تقوم على اسس منطقية وعقلية ، استنادا الى ما يميز اتجاهات التفكير الكلي السائدة في « روح العصر » او « وعي الطبقة » .

ومع البدايات الاولية للنزعة النفعية Utilitarianism صدر **المفهوم الجزئي** للايديولوجيا ، حين ارتبطت الايديولوجيات منذ البداية عند « ماكيافللي » و « ديفيد هيوم David Hume » ، واختلطت بالاتجاهات النفعية في علم النفس ، الأمر الذي فرض عليهما أن يطبقا مبادئ السيكولوجيا الانانية في ميادين السياسة والاقتصاد . ومن هنا اتصلت الايديولوجيا الجزئية اتصالاً وثيقاً بسيكولوجيا المنافع .

المفهوم الماركسي للايديولوجيا :

اذا كان المفهوم الجزئي للايديولوجيا قد صدر مع ظهور الرواد الأوائل للنزعة النفعية، **فان المفهوم الكلي للنظرة الايديولوجية العامة** ، قد واكب تقدم التكنولوجيا ، وظهور الطبقة البورجوازية القوية . الأمر الذي فرض على البروليتاريا ضرورة التسلح بايديولوجية مضادة للظلم البورجوازي . وبذلك تطورت **تلك النفعية ذات الاساس السيكولوجي** الفردي ، كي تحل محلها تلك التصورية الجمعية ذات الاساس المادي او الاقتصادي .

ولايديولوجيا الطبقات مصادرها التاريخية واصولها الاقتصادية والاجتماعية ، فهناك نظرة ايديولوجية مشتركة بين افراد الطبقة ،

حين تجمعهم مشاعر واحدة فى الوجدان الطبقى . فحين نسمع ماركسيا يحدثنا عن « الايديولوجية البورجوازية Bourgeois ideology » مثلاً فاننا نعرف فوراً من يقصده أو من يعنيه من الناس ، وما هو مدار تفكيرهم ومستواه . وقد يسلك البورجوازى « الفرد » مسلكا يتمايز كلية عن مسلكه كعضو فى « طبقة » ويمارس نشاطا اقتصاديا او جمعيا معينا . حيث ان البورجوازى الفرد ، هو فى الواقع انسان او « فرد عادى » لا يختلف اطلاقا عن الانسان البروليتارى الفرد ، وخاصة حين يتجرد كل منهما عن تصوراته الطبقية ، ولكن على الرغم من ذلك التشابه فانهما يتمايزان تمايزا شديدا فى ان البورجوازى يتخذ موقفا خاصا فى عملية الانتاج Process of Production مما يؤدى الى خلق ايديولوجية مختلفة تماما عن « ايديولوجيا البروليتاريا Proletarian ideology » ويمكن ان نفهم هذا الموقف بسهولة حين نميز بين العامل المنتج او « الانسان الكادح » من جهة ، وبين « صاحب العمل » او البورجوازى الذى يملك مشروع الانتاج وادواته . ذلك ان « النشاط الانتاجي » هو العنصر الجوهرى الذى يميز ايديولوجية البورجوازى عن فكر البروليتاريا ووعيها ، والفيصل الجوهرى بين كل من البروليتارى والبورجوازى ، هو موقف كل منهما فى النشاط الانتاجى ، هذا النشاط الذى يحدد دخل كل منهما ويفرض طبقته ومستواه الاقتصادى .

وهذا هو المفهوم المادى للايديولوجيا الذى وضعه كل من ماركس وصديقه انجلز Engels بالنظر الى مستوى دخل الفرد والطبقة الاقتصادية التى ينتمى اليها ، ودوره فى هرم النشاط الانتاجى ، بالنظر اليها جميعاً على انها مصادر اساسية تحدد اتجاهات الفكر وتنظم مساراته .

الوعى الكاذب :

الوعى الكاذب False Consciousness ، هو ذلك الوعي الذى يبعدنا عن الالتفات الى الأساس الموضوعى للفكر ، حين نغفل عن عملية تاصيل الفكر المنفصل عن الواقع . فالوعى الكاذب هو وعى ضال ومضل ولا اساس له من الواقع، كما أنه لا يتضمن «أية حقيقة» .

ولقد كان ماركس ينظر الى الايديولوجيا على انها اوهام واكاذيب ، وغالبا ما يطلق عليها اسم « الوعى الكاذب » بمعنى أن الايديولوجى ، هو ذلك المفكر المروج للأضاليل الذى لا يعتمد على اى اساس موضوعى للفكر، فى حين ان الأفكار الحقة، هى تصورات مشروطة اجتماعيا ، ومرتبطة أصلاً بالوجود الاجتماعى Social Existence .

ولذلك يتميز « الوعي الحق » عند ماركس عن «الوعي الكاذب» حيث يخضع الاول للشروط الاجتماعية ، ويستند الى مصادر واصول اقتصادية ، بينما لا يتصل الثاني اطلاقا بالوجود الواقعي ، بالاضافة الى انفصاله كلية عن اى أساس مادى . والايديولوجيا عند ماركس هي « جزء من الوعي » ، الا ان هذا الجزء يندرج تحت مقولة « الوعي الكاذب » ، على اعتبار ان هذا الوعي هو « وهم خادع Illusion » ولكنه وهم يتميز بالثبات النسبي والعموم بين مجموعات من الفئات او الزمر الاجتماعية . وما قصده ماركس بهذا الوعي الخادع ، أنه تصور يتميز بأنه « كلي » و« عام» وله نتائجه واخطاره الاجتماعية . وهو يتالف من عدد مترابط من الأوهام الخادعة والتخيلات المغلوط، تلك التي تمتاز بعمومها وانتشارها بين مجموعة من الأفراد ممن يتشابهون اجتماعيا فى « مواقفهم » و « ادوارهم » . وعلى سبيل المثال لا الحصر ، يعتبر التصور البورجوازي للدولة مثالا من امثلة « الوعي الكاذب » .

واستنادا الى هذا الفهم البورجوازي

الكاذب ، لطبيعة الدولة ووظيفتها . اكد الماركسيون أن مستقبل المجتمعات او الدول الشيوعية لا يحمل في طياته اية تصورات خاطئة او أوهام خادعة ، وليس هناك مكان في المجتمع الشيوعي اللاطبقي Classless Society ، لما يسمى بالوعي الكاذب . فلسوف لا يقع الناس في مستقبل المجتمع الاشتراكي وبخاصة في مرحلته الشيوعية ، تحت تأثير « الطبقية » التي تحجب الرؤية الصادقة . ولسوف تفهم الشعوب نفسها وتعي ذاتها ، ويعرف الناس بطريقة علمية وموضوعية كلما يتصل بالمجتمع الشيوعي الذي يعيشون فيه . ولسوف لا يصبح الناس في المجتمعات الشيوعية بعد ان تنهار « الطبقية » في حاجة على الاطلاق الى « دولة » لها مثل تلك القواعد الضاغطة والسلطان المفروض . حيث لا يوجد في المجتمع الشيوعي اللاطبقي مكان للقانون أو الأخلاق او السلطة ، بتلك المعاني السائدة في المجتمعات البورجوازية ومن ثم فلا مكان للأوهام الخادعة ولا مكان للوعي الكاذب، في مستقبل المجتمعات الشيوعية (اللا طبقية) .

الدين والايديولوجيا :

تعتبر الاخلاقيات عند ماركس من التصورات التي تحمل عناصر ايديولوجية . على اساس أن قيم الاخلاق ومعتقدات الدين ، هي افكار وتصورات منفصلة عن الواقع ، ولا يستطيع العلم الامبيريقي أن يبرهن على مدى صدقها او كذبها وهذا هو السبب الذي جعل ماركس يعتبرها مجرد اخلية وهمية .

ولقد ادخل ماركس قيم الاخلاق ونسق الدين في اطار ما يسميه بالبناء الايديولوجي الأعلى . على اعتبار أن هذا البناء الأعلى يستند في وجوده الى « الأساس المادى Material Substructure » الذي هو مصدر كل المناشط الانسانية والمواقف الاجتماعية .

ويعرض المؤلف الكثير من النظريات الخاصة بتطور التفكير الديني وتفسير الدين لم يبين كيف اشتهر « كارل ماركس » بعقد المقارنات بين « البناء الأسفل » و « البناء الأعلى » حين ربط البناء الايديولوجي بالأساس المادى ، وحين وصل « الوعي Consciousness » بتلك الشروط الاجتماعية للوجود ، وان كان الفلاسفة الالمان قد أصدروا قبل ماركس ، عدداً من الأفكار والنظريات الفلسفية لتفسير « الفكر » ، وتحليل المعرفة . وبذلك عقدوا زواجا مقدسا بين الفكر والواقع ، او بين « الفلسفة » و « التاريخ » . بحيث نستطيع القول ان « الايديولوجيا » بمعناها الوسيع ، هي ابنة هذا الزواج الشرعي ، او هي وليدة خصوبة الفلسفة التي اثمرت على ارضية التاريخ الاجتماعي . وبعد مناقشة طريقة لآراء هيوم عن « التجربة » وفلسفة كانط الترنسندنتالية والفرق بين المنطق الكانطي والمنطق الهيجلي ينتقل الى الكلام عن هيجل والاتجاه الماركسي وكيف أن ماركس كان فخورا بانه أخذ منطق هيجل الجدلي ثم قلبه رأسا على عقبيه ، وانه اذا كان هيجل قد ابتدأ بالفكر ثم انتقل الى الطبيعة فان الماركسية قد عكست الوضع فبدأت المادية الجدلية بالطبيعة ثم انتهت اخيرا الى الفكر . ولقد اتفق الماركسيون مع هيجل ، بانه قد اصاب في اعتباره « التناقض » خطوة اساسية في سبيل التوصل الى الحقيقة ، واستفاد الماركسيون من هذا الاكتشاف واصبحت الحقيقة في نظر الماركسي وليدة التناقض والصراع ، ولا بد من رفع التناقض ، والعمل على ازالة الصراع .

واذا كان الجدل الديالكتيكي الهيجلي يتجه في نهاية التاريخ نحو تحقيق الحرية ، فان المادية الجدلية انما تهدف تاريخيا نحو تحقيق المجتمع الشيوعي اللاطبقي نظراً لان المشكلة الاساسية للفلسفة المادية الجدلية ، هي مشكلة الانسان وشقاؤه في حياته العملية . وغاية المادية الجدلية تحتم حل مشكلة الانسان، عن طريق الايمان بالاشتراكية العلمية بقصد

تطوير العالم وتغيير الانسان . وليس من شك في ان هناك قدرية في الاتجاه الماركسي ، فكما اعتبر « كونت » ان الحالة الوضعية هي النهاية ، فان ماركس قد نظر الى الاشتراكية العلمية على ان غايتها انما تتجه نحو مجتمع بلا طبقات . وليس من شك ايضا في ان الجدل الماركسي لم يعد – كما هو الحال بالنسبة لهيجل – نوعا من البحث النظري الميتافيزيقي . فلم يكن الجدل الماركسي جدلاً منطقيا بل صار « تحليلاً واقعياً » للقوى الاجتماعية في سيرها وصراعها التاريخي .

فاذا كان هيجل « ديناميكياً » في تصوره المنطقي لتطور « الفكرة » ، فان ماركس كان ديناميكيا هو الآخر في تصوره الجدلي لتطور « المجتمعات » . واذا كانت الفكرة هي التي تحدد التاريخ عند هيجل ، فان « التاريخ » عند ماركس وبصفة خاصة البناء الاسفل ، هو الذي يحدد الفكرة .

الانسان والمجتمع والتاريخ :

ولكن اذا كان الماركسيون قد رفضوا تصورية هيجل عن « الروح اللانهائي » في عملية التحقق الذاتي ، نظراً لما فيها من تجريدات ميتافيزيقية ومتاهات فلسفية ، فقد وافقوا على الافكار الأساسية للنظرية الهيجلية ، مثل الجدل والتناقض ، كما وافقوا على موقف هيجل بصدد الانسان والمجتمع والتاريخ . فمن المتفق عليه مثلاً بين الماركسية والهيجلية ، ان قدرات الانسان – التي تميزه عن سائر الحيوان – متطورة بالضرورة حين تتغير وتتبدل على مر الزمان ، نظراً لاحتكاك الانسان الدائم بالطبيعة ، واتصاله الدائب بالحياة والمجتمع خلال تقدم حركة التاريخ .

ومن المؤكد مثلاً ان الاساليب التقليدية للسلوك الانساني هي نتاج مناشط الانسان وقدراته ، كما انها ايضاً نتيجة حتمية لاتصال الفكر المستمر بالواقع الاجتماعي والبيئة الطبيعية . ولا شك ان التمييز الذي وضعه هيجل بين « الروح الذاتي » و « الروح الموضوعي » انما يتصل الى حد بعيد بذلك التمييز الماركسي الذي يفصل بين « الوعي » و « الوجود الاجتماعي » . حيث يستخدم هيجل كلمة « الروح » كي تصدق على النظم وانماط السلوك من جهة ، ولكي تصدق ايضاً وفي الوقت عينه ، على سائر المعتقدات والتصورات والمشاعر العامة . بمعنى ان هناك رابطة جوهرية بين الروح الموضوعي والذاتي ، حيث ان النظم هي « انماط من السلوك » من جهة ، كما انها من جهة اخرى « قوالب من الفكر والمشاعر » قد صيغت في قواعد نوعية وعامة . بالاضافة الى اننا نجد انه في كل نوع من « النشاط الاجتماعي » يتوافر عنصر « الوعي » وهو نوع من التفكير المرتبط بالاشياء والمتصل بالوجود .

الا ان هيجل لم يستخدم اصطلاح « الوجود الاجتماعي » الذي يتحكم في الوعي . ولم يحدثنا اطلاقاً عن « الايديولوجيا » ، تلك الكلمة التي اصطنعها ماركس والح عليها كل الالحاح باعتبارها المفتاح الوحيد لفهم الانسان والمجتمع والتاريخ . ولكننا نلحظ ان التصورية التي استغرقت جانبا كبيرا في فلسفة هيجل ، هي « التصورية العالمية » او ما يطلق عليه هيجل اسم Weltanschawing ليقصد بها معنى « التصورية الكلية للعالم » . ولا يمكن ان يحصل على هذه التصورية الكلية المطلقة سوى « كائن مفكر رشيد Rational being » حيث ان فهم النظم وتحليل الافكار في ضوء علاقتها ببعضها بعضاً ، ودراسة

ماضيها وكيف تنشأ وتتطور ، كل هذه جوانب تعتبر من أخص خصائص الانسان من حيث هو كائن مفكر بمعنى ان النظرة الكلية للانسان وموقفه من العالم ، وتفسيره للتاريخ ، لا تتحقق كلها الا بشروط « الوعي » تلك التى تتوافر فى الانسان من حيث هو كائن « يفهم » و « يحكم » و « يعي » ، ويستخدم افكاره ويحدد اهدافا خاصة يستطيع تحليلها وتعليلها وتفسيرها ، من زاوية موقفه ونظرته الكلية للعالم . فهناك تصورية للعالم ، او نظرة للوجود ، يستطيع الانسان من خلالها ان يضع نظاما للأشياء . ومن شأن هذا النظام التصورى للوجود ، أن يرتبط برباط وثيق بنسق الفكر واللغة Language . حيث ان الفكر يصبح بلا وظيفة اذا لم يتصل بالعالم او يرتبط بالاشياء ، كما تصبح اللغة ناقصة عرجاء ان لم تنتعش بحركة الوجود وتلتحم ببنيان التاريخ الاجتماعي .

وبهذا المعنى أصبح الفكر البشرى ظاهرة تاريخية ، ونتاجا جمعيا يتوقف على شروط البيئة وظروف الثقافة Culture ، كما يستند الفكر ايضا الى مواقف اقتصادية تؤكد المصالح المادية . ولذلك كانت « المنفعة » هي الخلفية الاصيلة التي تختفي وتستتر وراء سائر الايدلوجيات ، ويكفى ان ترفع هذا الستار النفعي الجشع ، حتى تنكشف تلك الايديولوجيات ، وهذا هو اسلوب الماركسي فى دراسة الإيديولوجيات ، بالكشف عنها ، حين تفصح عن نفسها ، وتصبح عارية عن ظاهرها الفكرى ، ولا ينكشف لنا سوى باطنها النفعي الجشع .

وعلى العكس من ذلك ، فقد اثبت مانهايم ان « المنافع » ليست هي الدوافع الوحيدة للسلوك والمواقف البشرية ، وأن « المصلحة » ليست هي القنطرة الفريدة التي تصل العقل بالوجود ، والفكر بالواقع . ففى ميدان الفن مثلا ، نجد ان المنفعة ليست من عناصر « الخلق الفني » ، ذلك الذى تتوافر فيه فقط بعض القواعد والشروط الصادرة عن ظروف المجتمع والتاريخ . على اعتبار ان الفن مهما حلق بعيدا فى برج عاجي ، فان العناصر الاجتماعية تظل كامنة فى عملية « الخلق الفني » ، بمعنى أن الانسان والمجتمع والتاريخ ، هى عناصر ضرورية لتكوين اتجاهات الفن ومذاهبه .

فكرة النسبية والايديولوجيات :

حين تتقلب سفينة فى بحر عاصف ، يظن بحارتها وهما ان المعونة سوف تأتيهم فى الحال . بينما يعتقد البدائيون ان « روحا خبيثة » قد تلبست السفينة ، فالبدائي ينظر الى الكون نظرة خاصة ، كما يحلل الاحداث والوقائع الفيزيقية تحليلا غيبيا mystique وتلك هى ملامح وسمات العقلية البدائية . والبدائي لا يلجأ الى « الغيبيات » الا لانه يخفق فى معرفة العلل الحقيقية . فهو كالمتحضر يستطيع أن « يقارن » وان « يفسر » بنفس الطريقة ومستخدما نفس المقولات والقوالب . فالعقلية البدائية تحمل نفس التصورات والمقولات المنطقية ، فهي عقلية حاصلة على « الزمان والمكان والعلية Causality » ولكنها تفسر وتحلل بطريقتها الخاصة ، ووفقا لاساطيرها وتصوراتها الجمعية . فقد تلقى المعتقدات البدائية ضوءا على معنى « الوجود » ومغزى الاشياء ، فيلجأ البدائيون الى قصص القدماء واساطير الاولين ، حتى يجدوا تفسيرا للاشياء والموجودات .

وقد تدور الايديولوجيات ، حول حكايات

واساطير ، أو حول معان اخلاقية تستند الى اصول أو قيم دينية . ولا شك أن جانب « الحكاية » أو القصة ، هو عنصر جوهري في الايديولوجيا ، فالقصة أو الاسطورة الايديولوجية عبارة عن قصة ذات مضمون اخلاقي ، ويتصل الجانب الايديولوجي بالقصة نفسها ، فاذا ما توافر مثلا العنصر الاخلاقي دون مضمون اسطوري أو طابع قصصي ، فلن يتوفر على الاطلاق العنصر الايديولوجي . وتشرح القصة الايديولوجية أو تفسر كل فعل او حدث في موقف من المواقف السوسيولوجية العامة . وهذا هو السبب الحقيقي في « نسبية المواقف والافكار » كما تتجلى في سياق التاريخ او كما تحلق في آفاق الميثولوجيا .

ولم يكن ماركس هو اول من بشر بالفكرة الايديولوجية ، وما يتصل بها من نسبية ، وخاصة حين ترتبط الفكرة باصولها الواقعية ومصادرها الاجتماعية . فلقد كان « باسكال Pascal » فيلسوفا اخلاقيا ، وعالما رياضيا ، الا انه في الوقت نفسه عبر في عمق واصالة عن نسبية الفكرة الايديولوجية حين قال : « ان ما هو حقيقي في شمال البرانس هو خاطيء في جنوبها » . وحين اعلن باسكال هذه القضية ، لم يكن يفكر في نظريات اوقليدس الهندسية ، أو حتى في مدار كوبرنيكس Copernicus وانظاره الفلكية ، وانما كان باسكال يفكر فقط في قواعد الاخلاق وقوانين السلوك الاجتماعي . تلك هي النسبية الاجتماعية، التي انطلق منها ماركس ومانهايم ، بالرجوع الى البعد الواقعي للفكر والتصورات، على اعتبار ان الظواهر والأحداث الاجتماعية ، انما تخضع عند ماركس لجدل الواقع وقوانينه . الأمر الذي جعل ماركس ينظر الى القانون والأخلاق وما يتصل بهما من قواعد ومعايير للسلوك الخلقي ، على انها أجزاء متكاملة ومتساندة في البناء الايديولوجي الأعلى .

ومن هنا يؤكد الماركسيون دائما على وجود النسبي Relative ، فلا يلتفتون الى المطلق absolute . ولا شيء عندهم غير «النسبية» و « الحركة » ، و « الصيرورة » . وفي هذا المعنى النسبي ، يقول الماركسي الصيني الكبير « ماوتسي تونج » : « اذا فرض أن ضفدعا قال وهو في قعر بئر : ليست السماء الا بحجم فوهة البئر فهو مخطيء . لان حجم السماء اكبر من ان يعادله حجم فوهة البئر . اما اذا قال الضفدع : ان قسما معينا من السماء هو بحجم فوهة البئر ، فهو على حق ، لان ذلك يتفق مع الواقع » .

تلك هي النسبية كما يعبر عنها « ماوتسي تونج » في وضوح وجلاء ، ولكن الماركسية لا تستند الى النسبية وحدها ، وانما تقوم أيضا على الصيرورة ، حيث يرفض الماركسي الوجود الساكن او الآلي ، ويرفضون المادية الجامدة inerte ، ويؤمنون فقط بالوجود المتحرك، ويتمسكون بحزم بالمادية الديالكتيكية. والديالكتيك الماركسي هو علم القوانين العامة للحركة ، سواء في العالم الخارجي ، أم في الفكر البشري. فليست الافكار عند ماركس كما هو الحال عند هيجل ، هي التي تقود العالم وتفسره ، بل ان هذه الأفكار ، انما تستند بالضرورة الى الشروط الاقتصادية ، وتلك هي الضرورة الماركسية ، التي تجعل من المادة اساس الفكر والتاريخ . والاقتصاد عند ماركس ، هو المادة التي تفسر حركة التاريخ ، والأساس الأسفل ، هو الأرضية التي تشكل بنية العلاقات الاجتماعية ، وبهذا المعنى اصبحت الماركسية فلسفة مادية ، وليست

ايديولوجية ideologique . اذ أن علم الاجتماع الماركسى انما ينظر فقط الى « البناء الأسفل » ، وهو البناء الاقتصادى المادى ، على حين أن المذاهب الفكرية وسائر الايديولوجيات ليست فى ذاتها الا « بنية فوقية Superstructure » .

ايديولوجية الطبقة :

قلنا ان المؤلف حرص على أن يبين ان « الذات العارفة » ، او المفكرة ترجع وتستند الى الواقع ، وان أى مذهب فلسفى ، « لا يسبح فى فراغ » ، وانما جاءت الفلسفات لتوكيد ايديولوجيات معينة ، وللدفاع عن مصالح طبقية ، او تأييد مواقف سياسية . وبالتالى يمكن تفسير الأفكار والايديولوجيات بالنظر الى طبيعة الموقف الاجتماعى العام ، وذلك الموقف الذى يحدد اطارها ، والذى يضفى عليها مغزاها ومبناها . فتصبح الايديولوجيا بهذا المعنى ، ظاهرة فكرية ، فيقال مثلا : « ايديولوجية العصر » او « ايديولوجية الطبقة » ، بمعنى مجموع الملامح العقلية السائدة فى ذلك العصر ، او الخصائص الذهنية الكامنة فى روح الطبقة ، وقد يقال : ان الايديولوجية ، هى مجموع الأفكار التى تكون « النظرية » او « المذهب » .

ويؤيد المؤلف ذلك بأقوال كثير من الكتاب من امثال « جيرفتش Gurvitch » الذى يرى أن الايديولوجية الماركسية تتضمن احكاماً فى الأخلاق والدين والقانون والفن ، باستنادها الى الأساس الاقتصادى ، كما يصبح الوضع المادى للطبقة ، هو المصدر الوحيد الذى يفسر طبيعة المضمون الفكرى ، ومحتواه الداخلى . كما أن رايمون آرون Raymond Aron يذهب الى ان علم الاجتماع الماركسي يؤكد على تلك الحقيقة المنبثقة من بنية الطبقة class structure ، فلقد استند ماركس الى مادة المجتمع ، حين نظر الى البناء الاسفل ، على انه مصدر كل اشكال المعرفة من « ايديولوجيات » و « فلسفات » و « علوم » و « واديان » . هكذا فسر الماديون الجدليون مضمون الايديولوجيا ، على اعتبار ان ايديولوجية الطبقية هى انعكاس للصراع السياسى والاقتصادى والاجتماعى الذى يتحكم بالضرورة فى الفكر الطبقى ، ويتركز فى تلك المواقف والارتباطات العامة التى تتعلق بصراع الجماعات والطبقات والتاريخ . وهذا ما يؤكده « كارل مانهايم » فى كتابه الممتع « الايديولوجيا واليوتوبيا Ideology and Utopia » . واستناداً الى هذا الفهم ـ يرد ماركس ايديولوجية الطبقة الى تلك المشكلات الاجتماعية التى تنبثق من داخل بنية الطبقة. على أساس ان الفكر لا يتوقف على مجرد « الوضع الاجتماعى » للفرد ، بل انه يتوقف أصلا على « الوضع الاقتصادى » ويصدر عن الموقف الاجتماعى والسيكولوجى للطبقة برمتها ، من خلال صراعها وآمالها ومخاوفها وامكانياتها الموضوعية ، وهى الآمال والمخاوف التى تنبثق من ظروف وضعية يحددها السياق السوسيوتاريخى . فاننا حين نتعرف على ايديولوجية العصر او « روح الطبقة » ، وحين نحاول أن نفهم حقيقة جماعة من الجماعات والزمر السوسيوتاريخية . فانما نعنى بذلك ان نتعرف على خصائص وتكوين البناء الكلى « لروح العصر » ، او « فكر الطبقة » او « عقل الجماعة » ، ذلك البناء الفكرى الشامخ الذى يتألف من مجموع الآراء والأفكار والظروف المنبثقة عن نسق System of Social Volues القيم الاجتماعية وبتعبير ادق ، ان ذلك البناء العقلى لروح العصر والطبقة ،

انما يعبر على العموم عن « موقف الحياة Life Situation » ، ويفسر الوضع الراهن . حيث تعبر تلك الأفكار والظروف الطبقية من وظائف وجودها فى الوسط الاجتماعى .

ومن المسائل الجوهرية ، التى تعرض لها علم الاجتماع الماركسى ، مسألة هامة تتعلق بالتفسير العلمى من الفكر والمعرفة ، حيث استند ماركس الى « التفسير الوظيفى » ، لأشكال الفكر فى البناء الاجتماعى ، واشار الى وظيفة التفكير الايديولوجى ودوره فى بنية الطبقة ، ودرس وظيفة العلم الوضعى والتكنولوجيا . وبخاصة فى المجتمع البورجوازى ، على اعتبار انهما من ضرورات الاقتصاد الراسمالى وادواته . حيث يستخدمهما العلم الاقتصادى فى اشباع حاجات الانسان . وبذلك ابرز الاتجاه السوسيولوجى الماركسى مبدءا هاما بالنسبة لعلم اجتماع المعرفة ، وهو ان تطور الفكر والمعرفة فى السياق التاريخى ، لا تفسره الا اسباب اجتماعية ، وان الفكر لا يتشكل الا حسب الظروف التاريخية ، وان كل مجتمع يصنع بناءه الفكرى بشروط مستمدة من ماضيه ، ومن تراثه الحضارى المستند الى اصول اقتصادية ، واسس مادية .

ويقول المؤلف فى ذلك ، أنه لا يمكن تعريف « الزمر الاجتماعية Social groups » أو تحديد مفهوم الجماعات ، الا فى اطار ما تقوم به من جهود او اعمال ، تلك التى تسمى فى علم الاجتماع باسم « المناشط الاجتماعية Social activities » . ولا شك ان « العمل » او « النشاط » حين يكون جماعيا ودائما ، لا بد وان يخلق فى الجماعة او الزمرة الاجتماعية ، مجموعة من « الاهتمامات » او « المصالح » ، تلك التى تصدر عنها « الأفكار ideas » . ومن خلال العمل ، وبالاحتكاك المستمر بين افراد الزمرة او الطبقة، تنشا مجموعة من الأفكار الأساسية . ولكن هناك مجموعة اخرى من « الافكار الثانوية Secondary ideas » لا تنجم عن المناشط الجمعية ، بقدر ما تتصل بما يدور داخل اطار الزمرة أو الطبقة من آراء وما يسود فيها من تصورات ومعتقدات.

و « ايديولوجية الطبقة » ، هى مجموع الأفكار الثانوية السائدة فى بنيتها ، وتلك هى الأفكار الايديولوجية ideological ideas . ولذلك تحتوى ايديولوجية كل طبقة على مجموعة من الأفكار والاتجاهات الثورية ، التى تصدر عن الوعى الطبقى ، مما يؤكد أن هذه الأفكار انما تبرز السمات العامة للطبقة والتى تضفى عليها شخصيتها ووجودها . بمعنى ان ايديولوجية الطبقة انما تعبر عما يجمع بين افرادها من اتجاهات وعلاقات ، وما يشتركون فيه من آمال ومصالح ، وما يقومون به من ادوار طبقية ، وهذه كلها هى شروط « الوجود الطبقى » .

ويميز ماركس الطبقة تبعا لنوع الملكية وشكلها ، كما يحدد مدى فاعلية تلك الطبقة وتاثيرها فى النسق السياسى وفقا لتقدير ثرائها واهميتها مما يضفى عليها طابعا يعطيها فرصتها او دورها القيادى فى البناء السياسى. ولكل طبقة آمالها وتطلعاتها ، فطبقة الملاك تريد الثروة وجمع المال ، وطبقة الاقطاع الثرية تبغى السلطة والسيطرة على الحكم بمزيد من القوة والسلطان السياسى ، اما طبقة العبيد فتامل فى التحرر من الظلم الاجتماعى واستغلال الانسان لأخيه الانسان .

هذه هى الخريطة الاجتماعية Social Map التى تبرز اتجاهات الطبقات، حيث نجد تعارض

الخطوط وعدم تطابق الاتجاهات ، اذ ان « خطوط التقسيم » بين سائر الطبقات انما تتعارض ولا تتحد او تتفق . ولذلك اكد ماركس ان دكتاتورية البروليتاريا سوف تزيل هذا التعارض وتحل التناقضات . ولقد اعلن ماوتسى تونج عدم صلاحية الاتجاه الماركسي الكلاسيكي في معالجة مشكلات بروليتاريا الفلاحين . وانما اكدت ديمقراطية الصين الجديدة على دور الدكتاتورية المشتركة التي تضم طبقات الفلاحين والمثقفين وكل الطبقات المعادية للاستعمار .

الوعي الطبقي :

يسجل الفكر كل ما يطرأ على الجماعة من تغيرات حضارية او اجتماعية ، ومن ثم كان الفكر عند عالم الاجتماع هو « ترمومتر » على درجة عالية من الدقة والحساسية ، لانه يعكس ما يدور في بنية الوعي الطبقي . فقد تزول الطبقة بحكم القانون ، ولكن الوعي او الوجدان الطبقي لا يزال باقيا . مثال ذلك ان زعماء فرنسا ثاروا على طبقة النبلاء Noblesse ، واطاحوا بامتيازاتها والقابها وحقوقها. وتنازل اصحاب الاقطار والامتيازات عن حقوقهم ليلة ٤ اغسطس المشهورة ، الا انهم رغم ذلك كانوا يحتفظون اجتماعيا بما كان لهم من مكانة ، فتمسكوا بالقابهم وعلاقاتهم السائدة وما يربطهم من قيمة راسخة في الوجدان الطبقي ، رغم زوالها باسم القانون .

وعلى هذا الاساس تتميز الطبقات بوجود « الوعي الطبقي class consciousness » الذي يبرز معالمها ويضفي عليها وجودها ، بمعنى ان وعي الطبقة ، هو « روح الطبقة » .

ولقد اشار ماركس في « الثامن عشر من برومير Eighteenth Brumaire » الى كلمة مشهورة للويس بونابرت فقال عن جموع الفلاحين الفرنسيين ، حين كان يتولى سلطانه كرئيس لجمهورية فرنسا : « انهم طبقة ينقصها الوعي الطبقي » ، مما يؤكد ضعفها وسلبيتها في ذلك العهد .

ومن خلال ما يصدر عن الوعي الطبقي من تصورات مشتركة ، يتعامل اعضاء الطبقة الواحدة ويتحدون في « زمر » وكان السادة في المجتمعات القديمة يتعاملون باعتبارهم « سادة Masters » . كما تدافع الطبقة عن وجودها واهدافها ومصالحها ، فيقع او ينشب الصراع الايديولوجي مع الطبقات الاخرى . ويحمي السادة مثلاً انفسهم من ثورة العبيد ، فيدافعون دائما عن طبقتهم ويسنون لمصلحتها القوانين ، وكذلك يحمي زنوج امريكا انفسهم من طغيان البيض،حيث يميز المجتمع الأمريكي بين الاسود والابيض باسم « التفرقة العنصرية » . ولا شك ان هذه وصمة عار في جبين مبادىء العدالة والحرية والديمقراطية التي تتشدق بها الولايات المتحدة الامريكية .

وما يميز الطبقة عن « الزمرة الاجتماعية » هو درجة الاتساع والشمول ، فالطبقة عالمية او دولية cosmopolite ، اى لا وطن لها . مثل طبقة العمال التي تمتد فيها وراء الامم والدول حيث يدخلها العامل في كل مكان . ويعبر الشعار الماركسي : « ايها العمال في كل مكان اتحدوا » عن هذه التصورية اصدق تعبير .

وتختلف الطبقة عن « الطائفة caste » ، ويمكن النظر الى « طوائف الناس » و « منازلهم » على انها انواع من الطبقات

الا ان « الطائفة » هى « طبقة مغلقة » ، ولا تطلق الا على الطوائف الهندية بالذات التى تمنع دخول الافراد او الخروج منها . وقد يكون للطبقة ايديولوجيتها الخاصة ، دون ان يتوافر لديها « الوعى الطبقى » . فقد تتفق الافكار والارادات والرغبات ، وقد تتشابه المشاعر والآمال ، مع فقدان « عنصر الوعى الطبقى » ، وهذا هو السبب الذى من اجله يقول ماركس « فى الثامن عشر من برومير » ان طبقة الفلاح الفرنسى انما ينقصها الوعى الطبقى . على ما سبق ان ذكرنا ، ولقد عدد ماركس اسباب فقدان الوعى الطبقى بين فلاحى فرنسا ، ومنها عدم توافر عنصر « التنظيم organization » بينهم ، ذلك العنصر الذى يؤكد مصالحهم الطبقية ويشجعها ويروجها ، ومنها ايضا انهم لا يتعاملون فيما بينهم كطبقة محددة المعالم ، نظرا لانعدام توافر « الاهداف المشتركة common purpose » سواء اكانت اجتماعية ام سياسية ، بمعنى انهم ليسوا على علم تام ودراية حقيقية بوجودهم الطبقى ، ولا يحرصون على تاكيد هذا الوجود وتدعيم المصادر الحقيقية والاسس الموضوعية التى تدعم مصالحهم الطبقية وتسندها .

ومعنى ذلك ان انكار ماركس ورفضه لوجود الوعى الطبقى بين فلاحى فرنسا فى عصره ، مبعثه انهم لم يكونوا على دراية بمصالحهم او وجودهم الطبقى . ولقد ذهب ماركس الى ماهو ابعد من ذلك ، حين يشك فى امكان وجود « الوعى الطبقى » بين الفلاحين على العموم ، وحين ينظر ماركس الى طبقتى البروليتاريا والبورجوازية ، على انهما الطبقتان الوحيدتان الحاصلتان على عنصر « الوعى الطبقى » . ولقد اقترب لوكاتش Lukacs من هذا الفهم الماركسى للوعى الطبقى فى كتابه « التاريخ والوعى الطبقى History and class consciousness » . حيث اكد فى هذا الكتاب على أن البروليتاريا انما تتميز بكثافة اكثر وطاقة اغزر من « الوعى الطبقى » عنها بالنسبة للبورجوازية .

وينبثق « الوعى الطبقى » من ثورة البروليتاريا خلال صراعاتها مع البورجوازية ، فتكتسب الكثير من الأمانى والآمال الجديدة . وتصبح بذلك حاصلة على « الوعى » عن طريق الكفاح الثورى ، كما تصبح على دراية تامة وكاملة بمصالحها الطبقية . ومن هنا يتطور « الوعى » خلال النضال ، حيث تتحول آمال الماضى وتتبدل ، وتصبح الأمانى الجديدة مختلفة عن امانى الآباء والأجداد ، وبذلك يتعلم البروليتارى من تجربته الثورية ، وكفاحه المستمر ، انه لن يحصل على امانيه ، ولن يحقق آماله الا باحلال الاقتصاد الاشتراكى محل الراسمالى . وقد يكافح البروليتارى فى شراسة ، وبكل الوسائل باستخدام القوة ، او بالصراع الدموى ، حتى يتم له تحقيق الوجود البروليتارى وحتى يحصل العمال والشغيلة على امانيهم واهدافهم . وهنا تصبح طبقة العمل واعية بذاتها .

ولا شك ان نظرية ماركس عن « الوعى الطبقى » ، وخاصة ما يقصده بالوعى البروليتارى ، قد تطورت عند « جورج لوكاتش » حين اشار الى تفوق واستعلاء الوعى البروليتارى على كل اشكال الوعى الطبقى . ويتفق لوكاتش مع ماركس على ان الوعى الطبقى البورجوازى ، انما هو صورة

من صور « الوعي الكاذب » . ولقد اخطأ البورجوازيون للأسف فهم مصالحهم الطبقية التي يسندها نظامهم البورجوازي ، ولم يدركوا المقصود من وجوده ، أو التناقضات Controdictions الكامنة فيه ومن ثم لم يعملوا بالطبع على حلها ، وهم لا يدركون أن الرأسمالية انما تحمل في طياتها بذور هدمها ، حيث انهم لن يستطيعوا رفع التناقضات الا برفض النظام نفسه ، ولكنهم يتمسكون بوجودهم الطبقي المؤقت ، الذي يبقى ببقاء النظام البورجوازي ، ويستمر باستمراره .

* * *

من الكتب الجديدة

كتب وصلت لادارة المجلة ، وسوف نعرض لها بالتحليل فى الاعداد القادمة

Gordon Donald C., **The Moment of Power, Britain's Imperial Epoch**, Prentice-Hall, Inc., Englewood Cliffs., N.Y., 1970.

MAZZEO Joseph Anthony, **Renaissance and the Revolution, The Remaking of European Thought**, Methuen & Co. Ltd., London 1969.

Nelson Leonard, **Progress and Regress in Philosophy**, Translated by Humphrey Palmer. Oxford Basil Blackwell, Vol. I, 1970, Vol. 1971.

Roslansky John D., (Edit), **The Uniqueness of Man, A Discussion at the Nobel Conference**, North-Holland Publishing Company, Amsterdam 1969.

Sampson Anthony, The New European, Hodder and Stoughton, London 1968.

* * *